V. VASINA-GROSSMAN

PRIMA CARTICICĂ DESPRE MUZICĂ

MUZICA PENTRU TOȚI

Cartea Rusă

Traducere de
C. TEODORIU și E. MINCHEVICI

Б. ВАСИНА - ГРОССМАН
ПЕРВАЯ КНИЖКА О МУЗЫКЕ
Государственное Музыкальное Издательство
Москва 1953

Scanned with OKEN Scanner

V. VASINA – GROSSMAN

PRIMA CĂRTICICĂ DESPRE MUZICĂ

1955
EDITURA CARTEA RUSĂ

Scanned with OKEN Scanner

CĂTRE CITITORI

S-au scris multe cărți despre muzică, și mai mari, și mai mici. In unele găsești povestea vieții marilor muzicieni, în altele sînt descrise compoziții muzicale. Există nenumărate manuale la dispoziția cîntăreților sau a celor care învață să cînte la vreun instrument.

Dar cele mai multe din aceste cărți se adresează cititorilor care au, cît de cît, o vagă idee despre muzică și au primit o oarecare educație muzicală. In ele se întîlnesc unii termeni muzicali, pe care un cititor care nu e muzician poate să nu-i înțeleagă. Exemplele muzicale date acolo nu sînt decît pe înțelesul celor care știu să citească note.

S-au scris mai puține cărți pentru amatorii de muzică, pentru cei care n-au primit nici un fel de educație muzicală. Și

Scanned with OKEN Scanner

cu mult mai puține sînt cele scrise pentru cititori de vîrstă școlară.

Cartea de față se adresează în primul rînd tinerilor cititori care nu au nici un fel de studii muzicale, dar cărora le place muzica și ar vrea să afle cît mai multe despre ea. Cartea este scrisă pentru acei școlari care ascultă emisiunile radiofonice muzicale și trimit apoi scrisori la radio, în care roagă să fie lămuriți asupra unor lucruri pe care nu le-au înțeles pe deplin. Autorul vrea să-i ajute pe tinerii amatori de muzică să se orienteze mai bine în compozițiile muzicale, să înțeleagă mai bine gîndurile și sentimentele pe care compozitorul le exprimă prin muzică.

Cartea se mai adresează și acelora care fac parte din colective corale sau instrumentale de amatori. Ea îi va ajuta să pătrundă mai adînc în conținutul compoziției muzicale pe care o execută și cu cît cîntărețul sau instrumentistul va înțelege mai bine conținutul compoziției muzicale pe care o execută, cu atît mai convingător va fi felul cum o va înfățișa ascultătorilor.

In carte veți găsi cele mai necesare cunoștințe despre ceea ce înseamnă muzică,

Scanned with OKEN Scanner

despre genurile ei de bază, despre compoziţiile muzicale, despre voci, instrumente muzicale şi orchestră. Vorbind despre toate acestea, autorul atinge din cînd în cînd şi domeniul istoriei artei muzicale, pentru ca cititorul să ia cunoştinţă, fie şi în linii generale, de felul cum a apărut şi s-a dezvoltat această artă.

In carte sînt date cîteva exemple muzicale. Rostul lor este de a completa, de a da cititorilor care cunosc notele, o „ilustraţie muzicală". Cartea poate fi însă înţeleasă şi fără ele. Cele cîteva exemple muzicale din capitolul trei, care se referă la cunoştinţele de bază ale scrisului muzical, sînt atît de simple încît sînt accesibile oricărui cititor, chiar dacă nu e un cunoscător al notelor.

Nu tot ce se găseşte în această carte are aceeaşi însemnătate practică pentru iubitorii de muzică — muzicieni şi ascultători.

De pildă, cineva poate cînta foarte bine după note fără să ştie cine a inventat sistemul notaţiei muzicale moderne şi cînd s-a petrecut aceasta. Poţi să înveţi să cînţi la pian sau la vioară fără să cunoşti istoria acestor instrumente. Dar atunci cînd vom şti cîte eforturi ale gîndirii omeneşti,

Scanned with OKEN Scanner

ciți ani, cîteodată chiar veacuri de muncă creatoare au fost necesare pentru realizarea acestor lucruri atît de simple de care ne folosim zi de zi, vom începe să le privim cu alți ochi, îndrăgindu-le și apreciindu-le mai mult.

Acum apare a doua ediție, a „Primei cărticele despre muzică", ceva mai completă față de prima ediție. Autorul a căutat să respecte și să satisfacă toate observațiile făcute de cititori.

Firește că aici nu au fost adunate toate cunoștințele despre muzică. Această carte nu este o enciclopedie muzicală, nici un tratat, nici un manual de studiu individual muzical. Este o carte de lectură, și dorința autorului este ca cititorul să nu se limiteze la ea ci, prinzînd interes, să consulte și alte cărți despre muzică. Și atunci cînd, după primul contact cu lumea muzicii, el va aborda o carte despre viața unuia dintre marii compozitori sau o călăuză a compozițiilor muzicale, ele îi vor fi mai lesne de înțeles decît înainte.

Această carte nu e decît o treaptă care duce la o alta, mai înaltă; tocmai de aceea ea se numește „Prima cărticică despre muzică".

AUTORUL

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

Unde auzim muzică. Muzica în teatru, în sala de concert, la cinematograf, în şcoală şi pe stradă. Cine compune muzică. Muzica în viaţa patriei noastre şi viaţa patriei noastre în muzică.

Ce este muzica? Ce loc ocupă ea în viaţă voastră? Poate muzica să exprime deopotrivă cu alte arte — literatura, poezia, teatrul — gîndurile şi sentimentele oamenilor?

Vom căuta să răspundem în cartea noastră la toate aceste întrebări. Pentru început, să ascultăm cu atenţie ce se aude în jurul nostru şi să ne gîndim dacă muzica se întîlneşte des în viaţa de toate zilele. Hai să facem împreună o plimbare pe străzile Moscovei şi să fim atenţi la tot ce are legătură cu muzica.

Scanned with OKEN Scanner

Să începem plimbarea din piața Maiakovski, unde se află una din cele mai mari săli de concert din capitală — sala care poartă numele lui P. I. Ceaikovski, marele compozitor rus.

Să ne apropiem de panourile cu afișe de lîngă intrare — ce fel de concerte au loc astăzi și în zilele următoare?

Astăzi are loc concertul corului de stat „Piatnițki". Corul execută cîntece populare ruse: cîntece bătrînești păstrate de popor ca o amintire despre vremuri demult apuse și cîntece noi, create în satul colhoznic sovietic. Un loc important îl ocupă în program cîntecele lui V. Zaharov, conducătorul artistic al corului — cîntece binecunoscute maselor largi ale poporului nostru.

Alături se află un alt afiș, în care e anunțat concertul orchestrei simfonice de stat. In program figurează lucrări de Ceaikovski: Simfonia a V-a, uvertura „Romeo și Julieta".

Multe cuvinte de pe acest afiș necesită o explicație: simfonie, uvertură, orchestră simfonică — despre toate acestea se pot povesti multe lucruri interesante. Dar să nu anticipăm — amînăm expli-

Scanned with OKEN Scanner

caţiile pentru următoarele capitole ale acestei cărţi. Acum ne-am propus doar atît: să observăm unde şi în ce fel ne întîlnim cu muzica. De aceea să mergem mai departe.

S-o luăm în jos pe strada Gorki şi să fim atenţi dacă nu se aude pe undeva muzică. Am avut noroc: nici n-am apucat să facem cîţiva paşi şi am întîlnit o coloană de ostaşi ai Armatei Sovietice. In frunte merge muzica militară care cîntă un marş de picior, cu un ritm atît de clar şi de marcat încît toţi trecătorii se supun fără să vrea cadenţei sale.

In armată muzica nu e necesară numai pentru a-i ajuta ostaşului să meargă într-un pas cadenţat şi egal. Ea nu e necesară numai în marş şi la parăzi ci şi în luptă. Chiar şi A. Suvorov, marele conducător de oşti, vorbea despre aceasta: „Muzica e necesară şi folositoare în luptă şi de aceea ea trebuie să fie deosebit de viguroasă... Muzica face să crească de două, de trei ori, puterea armatei. Am cucerit cetatea Ismaîl, cu drapelele desfăşurate şi în sunetele muzicii..."

Sînt multe de povestit despre felul cum muzica întărea de două şi de trei ori puterile armatei în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Astfel, odată, în timpul grelelor lupte de stradă duse pentru eliberarea oraşului Tiraspol, au răsunat pe neaşteptate sunetele majestuoase ale Imnului de Stat al Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste. Era o fanfară militară care se strecurase din spatele frontului pînă în primele rînduri ca să îmbărbăteze pe ostaşi în lupta lor grea. Sub focul brandurilor vrăjmaşe, ei cîntau imnul de stat, cîntau marşuri şi cele mai iubite cîntece ostăşeşti. Şi în sunetele acestor cîntece, luptătorii înaintau cu mai mult curaj şi mai mare siguranţă.

La cinematograful din piaţa Puşkin rulează filmul „Intîlnire pe Elba". Vă aduceţi aminte de cîntecul compus de D. Şostakovici pentru acest film? El se termină prin cuvintele „tabăra păcii va zdrobi războiul blestemat". Iată, ne-am întîlnit din nou cu muzica — ea răsună în fiecare film.

Cîntecele interpretate de eroii din filme sînt adesea îndrăgite de întregul popor.

Bunăoară, cît de populare au devenit cîntecele lui I. Dunaevski (din filmele „Circul“, „Copiii căpitanului Grant“, „Cazacii din Kuban“ și altele), Hrennikov („Crescătoarea de porci și ciobanul“), Soloviov-Sedoi („Prima mănușă“) și ale altor compozitori sovietici!

In filme există și muzică fără cuvinte, de obicei cîntată de orchestră tocmai în momentele cele mai importante, cele mai dramatice. Ea exprimă starea sufletească a eroilor filmului, întărește expresivitatea cutărui sau cutărui episod: majestuos sau dureros, înfricoșător sau comic. Așa bunăoară, în filmul „Căderea Berlinului“ a fost pe larg folosită muzica de orchestră compusă de D. Șostakovici.

Am ajuns în centrul capitalei. S-o cotim la stînga în piața Sverdlov, spre Teatrul Mare, unde în fiecare zi, iar în zilele de sărbătoare chiar de două ori pe zi, se reprezintă cele mai bune opere și balete. La intrare e afișat programul spectacolelor pe întreaga săptămînă: „Ivan Susanin“ de Glinka, „Dama de Pică“ de Ceaikovski, „Carmen“ de Bizet,

Scanned with OKEN Scanner

„Sadko“ și „Snegurocika“ [1]) de Rimski-Korsakov, „Boris Godunov“ de Musorgski, baletul „Flăcările Parisului“ de Asafiev.

Cît de multă muzică răsună în capitala noastră! Și nici n-am trecut încă prin strada Gherțen, unde în sălile Mare și Mică ale conservatorului au loc aproape zilnic concerte (recitaluri) ale cîntăreților și instrumentiștilor, concerte ale orchestrei simfonice. Iar dacă ne-am arunca privirile în sălile de cursuri, ne-am întîlni cu tineri muzicieni veniți aici din toate colțurile Uniunii Sovietice să studieze cîntul, un instrument muzical sau arta compoziției muzicale. Conservatorul e doar una din cele mai mari instituții de învățămînt muzical din țara noastră.

Dar cine compune oare toată această muzică pe care o putem auzi răsunînd în fiecare zi în teatrele de operă, de dramă, în sălile de concert, la cinematografe, în școli și pe stradă?

Muzica este compusă în diferite feluri. Cîntece admirabile sînt create de cîntăreți populari, care poate n-au călcat niciodată pragul unei școli muzicale.

[1]) Fata de zăpadă. (N. trad.)

Cîntecele lor trec de la un cîntăreț la altul, schimbîndu-se și șlefuindu-se treptat, devenind astfel o creație ce nu mai aparține unui singur om, ci întregului popor. In epoca noastră sovietică, cînd au fost create toate condițiile pentru creșterea talentelor din rîndurile poporului, mulți dintre cei ce au pornit de la compunerea unor melodii pe care nici nu puteau să le scrie singuri pe note au fost instruiți, au devenit compozitori și au ajuns să creeze simfonii și opere.

Pentru a ajunge compozitor, trebuie să cunoști multe și să știi să faci multe. Iar lucrul cel mai de seamă pe care trebuie să-l știi este să exprimi prin sunete acele gînduri și sentimente care îi sînt proprii poporului, altminteri compoziția muzicală nu va provoca ascultătorului o emoție artistică, va fi lipsită de viață și inutilă.

In țara noastră nu se ocupă de muzică numai muzicieni specialiști. Marele număr de orchestre de amatori, de coruri de amatori, chiar colective de operă de amatori crește pe zi ce trece. In cluburi, universități, la radio, se țin conferințe

Scanned with OKEN Scanner

despre muzică. In toate școlile sînt ore obligatorii de educație muzicală.

Prin urmare, locul pe care-l ocupă muzica în viața patriei noastre nu e numai mare, dar și foarte însemnat. Importanța care se acordă muzicii se datorește faptului că ea, ca și oricare altă artă, oglindește viața oamenilor, năzuințele și visurile lor. Muzica, alături de știință și de alte arte, este o armă a poporului nostru în lupta pentru construirea comunismului, pentru pace în lumea întreagă.

Patria noastră se mîndrește pe drept cuvînt cu moștenirea lăsată de marii ei compozitori clasici. Printre numele celor care constituie fala națiunii ruse, Iosif Vissarionovici Stalin, care a fost întotdeauna un mare prieten al artei, a amintit numele lui Glinka și Ceaikovski. Era în ziua de 6 noiembrie 1941, în vremuri grele pentru patria noastră.

Vladimir Ilici Lenin vorbea cu dragoste, cu respect și mîndrie despre muzică și muzicieni. Ascultînd odată una din sonatele lui Beethoven, el a spus: „Uimitoare, supraomenească muzică. Mă gîn-

desc întotdeauna, cu mîndrie poate naivă: iată ce minuni pot făuri oamenii!" [1]).

— „Și cîntecul și versul sînt bombă și stindard"... spunea marele poet al epocii noastre, Vladimir Maiakovski. Și pe drept cuvînt, Imnul de Stat al Uniunii Sovietice, în al cărui text e vorba despre acele trăsături caracteristice care deosebesc țara noastră, nu constituie el oare de fapt stindardul victorios al patriei noastre? Compus în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei, el i-a însuflețit pe ostașii Armatei Sovietice și i-a dus înainte, mereu înainte.

In anii războiului au fost create multe cîntece admirabile, ce însufleteau pe ostași în lupta împotriva fascismului, a cărui amenințare nu plutea numai asupra patriei noastre dar și asupra întregii omeniri. Chiar în primele zile ale războiului, A. V. Alexandrov a compus cîntecul sobru și bărbătesc „Războiul sfînt".

Nu numai cîntecele chemau la lupta pentru apărarea patriei și a lumii întregi împotriva cotropitorilor fasciști, dar și compozițiile simfonice, exprimînd fără

---

[1]) „Lenin despre cultură și artă", Izoghiz, 1938, pag. 304.

ajutorul textului sentimentele pe care le nutrea în acea vreme întregul popor. Astfel e simfonia a 7-a de Dmitri Şostakovici, scrisă în Leningradul asediat — una din cele mai admirabile creaţii antifasciste din acele zile.

Muzica este o armă puternică în măreaţa noastră luptă pentru pace. Tineretul progresist din întreaga lume cîntă cu entuziasm „Imnul tineretului democrat", compus de Novikov pe versuri de poetul Lev Oşanin:

Nu sta pe gînduri,
Intră în rînduri,
Vino-ntr-un pas cu noi!

Cîntecele închinate păcii de A. Tulikov, V. Belîi, V. Muradeli ca şi multe altele create de compozitorii sovietici, răsună departe, dincolo de hotarele patriei noastre, chemînd popoarele să se unească în lupta pentru pace şi democraţie.

Ele sînt cîntate de cîntăreţul negru Paul Robeson; fiecare concert pe care-l dă acesta în America se transformă într-un miting împotriva puterii dolarului, într-un miting al solidarităţii oamenilor simpli şi

Scanned with OKEN Scanner

cinstiţi. Activitatea lui Paul Robeson a primit o înaltă recompensă: în anul 1952 i-a fost decernat premiul internaţional Stalin pentru consolidarea păcii între popoare. Cîntecele sovietice îi servesc lui Robeson şi altor prieteni ai păcii de peste hotare drept armă în lupta lor curajoasă şi plină de abnegaţie.

Astăzi, în toate ţările, se compun cîntece despre lupta pentru pace care capătă din an în an o desfăşurare tot mai amplă. Aceste cîntece răsună în ţările de democraţie populară, unde se construieşte o viaţă nouă, ele sînt cîntate, în ciuda tuturor opreliştilor şi persecuţiilor, şi în ţările capitaliste. La festivalurile tineretului democrat, tineri şi tinere din întreaga lume, mergînd mînă-n mînă, fac să răsune aceste cîntece ce sădesc în inimile oamenilor simpli şi cinstiţi încrederea în viitor.

In multe compoziţii muzicale se reflectă munca creatoare şi paşnică a poporului nostru.

Marele plan de transformare a naturii, lupta pentru fericirea poporului sînt cîntate în oratoriul „Cîntarea pădurilor" de Dmitri Şostakovici. Compozitorii compun cîntece închinate colhoznicilor — maeştrii

Scanned with OKEN Scanner

recoltelor bogate — studenţilor şi elevilor şcolilor profesionale.

Şi toate aceste creaţii, fiecare în felul ei, redau imaginea cea mai caracteristică a artei sovietice — imaginea omului sovietic, constructorul măreţului edificiu al comunismului.

In felul acesta, muzica participă la viaţa patriei noastre şi a întregii omeniri, în felul acesta muzicienii îşi îndeplinesc datoria lor de patrioţi.

Cum se exprimă în muzică toate aceste mari sentimente şi gînduri, prin ce se aseamănă muzica cu celelalte arte şi prin ce se deosebeşte de ele? Cititorii noştri vor găsi răspunsul la aceste întrebări în capitolele următoare.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

Prin ce se aseamănă muzica cu celelalte arte. Ce putem învăţa printr-o vizită la o şcoală de muzică. Ce este melodia, modul, ritmul, forma.

Am văzut înainte că muzica este veşnic prezentă în viaţa noastră. Totodată ea oglindeşte această viaţă, oglindeşte şi marile evenimente din viaţa întregului popor, sentimentele oamenilor, bucuriile şi durerile lor. Pentru aceasta, muzica nu dispune de mai puţine mijloace decît literatura, teatrul, pictura sau sculptura.

Să ne amintim binecunoscuta piesă pentru pian de Ceaikovski — „Cu troica". Poeţii, scriitorii, pictorii ruşi redau adesea în creaţia lor aspectul unui drum de

Scanned with OKEN Scanner

iarnă, sania cu trei cai numită „troică“ gonind în sunetele ba vesele, ba triste ale cîntecului vizitiului pe întinderea nemărginită, acoperită de zăpadă. Cu toţii ne aducem aminte de poezia lui Puşkin „Drum de iarnă“ şi de evocarea troicii „pasărea troică“ din poemul „Suflete moarte“ de Gogol. Acelaşi tablou, cunoscut fiecărui om rus, a fost zugrăvit în creaţia muzicală a lui Ceaikovski, care iubea cu patimă natura patriei sale ruse, cu frumuseţea ei simplă şi discretă.

Ascultînd această compoziţie, cîntecul vizitiului şi clinchetul zurgălăilor ne apar deslușit în închipuire tablourile poetice ale naturii ruse, cu întinderile ei necuprinse care te cheamă parcă spre depărtări.

Deseori vi s-a întîmplat să întîlniţi în cărţi descrieri ale marilor bătălii din istorie; vă aduceţi desigur aminte de tablourile de luptă zugrăvite de Tolstoi în romanul său „Război şi pace“, lupta de la Poltava din poemul cu acelaşi nume de Puşkin. Muzica poate oare să rivalizeze cu literatura şi poezia în această privinţă? Pentru a căpăta un răspuns la această întrebare, ar trebui să ascultăm, de

Scanned with OKEN Scanner

pildă, uvertura pentru orchestră „1812“ de Ceaikovski sau „Bătălia de la Kerjeneț“ de Rimski Korsakov. Muzica acestor compoziții redă sentimentele care i-au însuflețit pe războinicii ruși în lupta lor eroică și zugrăvește însuși tabloul bătăliei.

Muzica poate reda cu aceeași putere evenimentele dramatice din viața unor oameni izolați, bucuriile și suferințele lor.

...Și fie-vă pedeapsă pe veci, acest de jale
Sfîrșit al lui Romeo și al Julietei sale.

a spus Shakespeare în tragedia sa despre un tînăr și o tînără, căzuți jertfă prejudecăților medievale. Și astăzi, cînd citim sau cînd asistăm la reprezentarea pe scenă a acestei tragedii scrisă cu aproape patru veacuri în urmă, nu se poate să nu fim zguduiți de soarta lui Romeo și a Julietei. Inspirat de opera lui Shakespeare, Ceaikovski a scris uvertura simfonică „Romeo și Julieta“ și a reînviat în muzică imaginile tragediei: răsună un motiv auster bisericesc — „portretul“ muzical al

Scanned with OKEN Scanner

călugărului Lorenzo, se aude larma încăierării celor două familii învrăjbite. Şi în sfîrşit răsună o fermecătoare melodie — expresie a dragostei curate şi tinereşti a lui Romeo şi a Julietei. Cîteodată ne vine greu să precizăm, cine a redat în chip mai desăvîrşit frumuseţea dragostei care a înflorit în ciuda răului şi a urii: Shakespeare în tragedia sa, sau Ceaikovski în uvertura sa simfonică?

In multe compoziţii muzicale, muzica se apropie de pictură. „Oceanul-marea albastră", sclipitoarea succesiune de culori, unduirea lină a valurilor mării — totul este redat minunat de limpede în preludiul la opera „Sadko" de Rimski-Korsakov. Dar introducerea la opera „Hovanşcina" de Musorgski, care redă admirabilul tablou al răsăritului soarelui pe rîul Moscova! Ascultînd această muzică, vedem parcă aevea cum mijesc zorile roşiatice, cum primele raze de soare auresc cupolele vechilor catedrale, măciuliile clopotniţelor, crestele acoperişurilor, şi treptat lumina dimineţii se revarsă peste străzile şi pieţele oraşului care se trezeşte. Astfel compozitorii se transformă uneori în pictori.

Vedem deci că muzica are multe părţi

comune cu poezia, literatura, teatrul, pictura; imaginile ei pot fi tot atît de vii şi de expresive. Muzica se foloseşte însă de alte mijloace — nu de cuvinte, nici de culori, ci de sunete muzicale.

Limbajul muzical este accesibil şi pe înţelesul tuturora, nu numai al muzicienilor sau al amatorilor de muzică. Chiar şi copiii mici deosebesc îndată o muzică tristă de una veselă şi niciodată nu vor confunda un cîntec de leagăn cu muzica unui marş sau a unui dans. Dar limbajul muzical nu e deopotrivă de clar pentru toţi. Cunoscînd elementele din care se compune muzica, ştiind cum este alcătuit graiul muzical, vom înţelege mai bine o compoziţie muzicală şi vom pătrunde mai adînc frumuseţea ei[1]).

Toate acestea se învaţă în şcoli de muzică, în conservatoare. Dar să nu credeţi că un om care nu are studii muzicale nu

---

[1]) Cînd spunem: „limbaj muzical", „grai muzical", ne referim la dezvăluirea sensului, la expresivitatea muzicii. Aceasta nu înseamnă că limbajul muzical poate să exprime diferitele noţiuni cu aceeaşi precizie şi claritate ca vorbirea. Dar unele particularităţi ale construcţiei limbajului muzical au multe părţi comune cu vorbirea. (N. red. ruse).

Scanned with OKEN Scanner

poate înțelege legile graiului muzical. Trebuie însă să asculte cu mai multă atenție, trebuie să mediteze mai mult asupra muzicii pe care o aude mereu.

In capitolul precedent am făcut „o plimbare muzicală" imaginară pe străzile Moscovei. Hai s-o continuăm și să cotim pe o ulicioară ce dă în strada Gherțen. Acolo se află școala medie de muzică de pe lîngă conservator, unde studiază muzica copiii. Să ne urcăm la etajul al doilea și s-o luăm pe coridorul lung, larg și luminos.

El seamănă foarte mult cu obișnuitele coridoare de școală; la stînga și la dreapta lui se află clase și în fund o ușă cu o tăbliță: „Cancelaria profesorilor". Tot pe acest coridor este și cabinetul de fizică și cabinetul de științe naturale. In această școală de muzică, elevii studiază aceleași materii de cultură generală ca și în școlile obișnuite. Dar dacă aruncăm o privire într-una din clasele care sînt separate de coridor printr-o ușă dublă și grea, ni se înfățișează un tablou neobișnuit la alte școli. In fotoliu, înaintea mesei, stă profesorul, în fața lui în picioare stă un băiat care cîntă la vioară o melo-

die foarte cunoscută și frumoasă. Alți doi elevi stau liniștiți deoparte — probabil că așteaptă să le vie rîndul.

Compoziția muzicală pe care o cîntă violonistul se execută des și la concerte și la radio. Este „Valsul sentimental" de Ceaikovski. Dar acum această compoziție nu răsună tocmai așa cum ne-am obișnuit s-o auzim; îi lipsește parcă ceva. E ușor de înțeles: băiatul cîntă singur, fără acompaniamentul pianului, pentru ca atît el, cît și profesorul său, să poată controla ușor dacă piesa a fost corect învățată. Dar melodia lui Ceaikovski e atît de frumoasă prin ea însăși încît e greu să pleci înainte de a fi ascultat-o pînă la sfîrșit — chiar și în audiția aceasta incompletă. Doar melodia este partea cea mai importantă a unei piese muzicale, „sufletul muzicii", cum se spune adesea!

Vi s-a întîmplat vreodată ca, întorcîndu-vă de la teatru, de la un concert sau de la un cinematograf unde a rulat un film muzical, să fredonați un cîntec auzit chiar atunci și care v-a plăcut? Firește că n-ați putut reține dintr-odată cîntecul și nici nu-l puteți reda în ansamblul lui, așa cum răsună el în execuția corului și a

Scanned with OKEN Scanner

orchestrei. Dar ați reținut și ați cîntat principalul — melodia cîntecului, linia lui melodică.

Linia melodică, pe care poate s-o execute o singură voce, se numește melodie și este baza unei piese muzicale. Uneori o compoziție muzicală de sine stătătoare se compune numai dintr-o melodie, dintr-o singură linie melodică, fără acompaniament, fără ajutorul vreunui instrument.

Așa se execută adesea cîntecele populare.

Vă aduceți aminte de povestirea „Cîntăreții" din „Povestirile unui vînător"? In ea Turgheniev descrie o întrecere dintre doi cîntăreți populari, la care a asistat.

«Oftă adînc și începu să cînte... Cel dintîi sunet pe care-l scoase era slab și șovăitor, și părea că nu vine din pieptul lui ci că ar fi pătruns din întîmplare în odaie adus de undeva de departe. Nota aceasta tremurătoare ne impresionă ciudat pe toți... După această notă dintîi urmă a doua, mai hotărîtă și mai prelungită, însă tot vibrînd ca o strună, care, lovită brusc de un deget puternic, vibrează cu o ultimă tremurare ce repede se stinge. După a doua notă urmă a treia și încetul cu în-

cetul înfierbîntîndu-se și crescînd, răsună un cîntec melancolic. „Ah, multe cărări duc pe cîmp pînă la tine“, cînta el și cu toții încercau o simțire dulce și tristă totodată. Mărturisesc că rar am auzit asemenea voce: era ușurel răgușită și suna puțintel tremurat; la început păruse chiar că are ceva bolnăvicios. Insă era în ea pasiune profundă și neîmblînzită, tinerețe, putere, dulceață și mîhnire resemnată care puneau stăpînire pe noi. In acea voce suna și fremăta sufletul fierbinte adevărat rusesc; ne prindea de inimă, pînă în adîncul ființei noastre. Cîntecul creștea, revărsîndu-se»[1]).

Iată cît de multe poate exprima o linie melodică, chiar atunci cînd ea răsună fără acompaniament.

Melodia este principalul mijloc de expresie nu numai în cîntecul popular, ci și în compoziții foarte mari și complicate. Muzica în care auditorul nu deslușește o melodie clară și expresivă e mai greu de ascultat și de reținut. Marii compozitori ruși și-au dat seama de aceasta; îndeosebi Glinka și Ceaikovski, a căror muzică —

[1]) *I. S. Turgheniev* — Opere, vol. I, Ed. „Cartea Rusă“, 1954, pag. 211.

Scanned with OKEN Scanner

de operă și de orchestră — este întotdeauna cantabilă, melodioasă. Forța expresivă a melodiei a fost foarte bine înțeleasă de Rimski-Korsakov, cînd i-a încredințat Liubașei, una dintre eroinele operei „Mireasa țarului", un cîntec fără acompaniament de orchestră. Această linie melodică care răsună singură redă cu o forță uimitoare sentimentele de tristețe ale unei femei.

Din ce se alcătuiește **melodia** și cum este ea construită?

Muzicienii spun că melodia este o idee muzicală exprimată pe o singură voce. Pentru ea, ca și pentru ideea exprimată prin cuvinte există legi specifice de construcție, și anume, legile după care se leagă diferite sunete între ele. Pentru a înțelege baza legilor de construire a melodiei și, în general, problemele limbajului muzical, vom fi nevoiți să mai aruncăm o privire și în alte cîteva clase ale școlii muzicale.

Să întredeschidem ușa unei clase. Un tablou foarte obișnuit: școlarii ascultă ceva și scriu — e vorba probabil de o dictare. Dar în clasă nu răsună vocea profesorului, ci sunetele unui pian. Profesorul stă la pian și cîntă o melodie oarecare,

Scanned with OKEN Scanner

iar elevii o scriu. Se vede că și muzica se poate nota după dictare! Elevii școlilor muzicale scriu deseori astfel de dictări — ele sînt exerciții admirabile pentru dezvoltarea auzului muzical.

Cu toate că nu e atît de ușor să înveți să scrii o dictare muzicală, esențialul se poate însă înțelege de îndată. Pe portativul compus din cinci linii, școlarii scriu anumite semne, note, așezîndu-le ba pe liniile de sus, ba pe cele de jos. Cum or fi știind ei unde trebuie să pună nota care reprezintă un sunet sau altul?

În melodia pe care o cîntă profesorul nu toate sunetele sînt de același fel. Unele sînt mai ascuțite, „mai acute", cum se spune, altele sînt „mai grave". Cele acute, ascuțite, se scriu pe liniile de sus, cele grave — pe liniile de jos. De obicei li se spune sunete „înalte" și „joase". Desigur că această denumire este convențională — sunetele nu stau așezate pe niște rafturi așa cum stau cărțile într-un dulap. [1])

---

[1]) Deosebirea de înălțime a sunetelor depinde de numărul de vibrații. Cele mai grave sunete întrebuințate în muzică au un număr mic de vibrații pe secundă (de la 16 pînă la 60), iar cele mai acute — cîteva mii. (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

Melodia se compune din sunete de diferite înălțimi — iată ce am aflat în clasa în care se scria dictarea muzicală.

Dar cu asta încă nu știm tot. Încercați să cîntați la pian succesiv, cîteva sunete de înălțimi diferite, apăsînd diferite clape. Oare putem numi „melodie" această succesiune de sunete luate la întîmplare? Desigur că nu, după cum nu putem numi „frază", succesiunea cîtorva cuvinte luate la întîmplare. Există în sunetele melodiei ceva care le leagă, ceva care face dintr-o melodie o idee muzicală. Să continuăm plimbarea noastră imaginară; ea ne va ajuta să facem lumină și în chestiunea aceasta!

Într-o sală mare — cea mai mare dintre sălile școlii muzicale — se adună elevi și eleve care se așază în semicerc; elevii de serviciu le împart niște foi cu note muzicale. Începe lecția corului mixt al școlii.

Lecția de cînt coral se deschide cu executarea cîntecului lui A. Novikov „Imnul Tineretului Democrat". Acest cîntec de luptă pentru pace al tineretului e binecunoscut tuturora, el e cunoscut departe, dincolo de hotarele patriei noastre. Și tocmai

Scanned with OKEN Scanner

pentru că melodia cîntecului este cunoscută de toţi, folosind exemplul ei, ne va fi uşor să înţelegem felul în care sînt legate între ele sunetele oricărei melodii.

Cînd conducătorul corului (dirijorul) studiază cu corul un imn, un cîntec, în general orice bucată corală, el îi obligă adesea pe corişti să repete anumite fragmente, pentru ca să le înveţe mai bine. Iată că şi de data asta, după primul cuplet, profesorul i-a oprit pe elevi şi i-a rugat să-l repete.

Oare întîmplător i-a oprit tocmai **după primul cuplet ?** Putem oare întrerupe o melodie pe oricare sunet? Incercaţi să fredonaţi melodia cîntecului şi să vă opriţi după primul rînd :

Tineri din lumea-ntreagă...

Imediat vă puteţi da seama că momentul opririi e cît se poate de nefiresc ; ultimul sunet cere parcă o continuare a melodiei, răsună **nesigur.** In cazul de faţă, însuşi textul frazei, ideea, nu e dusă pînă la capăt. Dar nu se întîmplă întotdeauna aşa. Textul acestui cuplet conţine, de

pildă, o idee completă. Iată ultimele cuvinte ale cupletului :

Nu sta pe gînduri,
Intră în rînduri,
Vino-ntr-un pas cu noi!

Şi totuşi, în muzică, nu se aude încheierea, simţim că după cuplet trebuie să mai urmeze ceva — refrenul. Şi numai către sfîrşitul refrenului apare ceva stabil, simţim că am ajuns la încheierea cîntecului :

Hotăriţi noi pacea să ne-o făurim,
Făurim! Făurim!

Putem simţi şi mai clar caracterul nestabil al unor sunete de melodie, dacă încercăm să întrerupem refrenul pe penultima dată cînd se aude cuvîntul „făurim !“

Putem trage concluzia că în melodie sunetele separate, diferite ca înălţime, joacă un rol diferit. Unele răsună mai stabil, mai hotărît, şi tocmai pe acestea se poate termina cîntecul sau cupletul. Pe altele, dimpotrivă, cîntecul nu se poate

Scanned with OKEN Scanner

opri — urechea noastră va cere neapărat o continuare, apariția unui sunet stabil.

Sunetele nestabile tind parcă spre cele stabile, ca bunăoară acele obiecte care, scoase din starea de echilibru stabil, tind să revină iarăși la el. Tocmai astfel se creează un limbaj muzical viu și expresiv. El se aseamănă într-o oarecare măsură cu vorbirea noastră, în care putem deosebi ridicări și coborîri de ton, tot un fel de intonații stabile și nestabile. Așa, de pildă, o frază pronunțată afirmativ sună „mai stabil" decît una interogativă. Putem verifica aceasta cu orice frază, pronunțînd-o cu intonații diferite:

„El a citit cartea aceasta!" și „El a citit cartea aceasta?"

Dacă în vorbirea noastră am întrebuința numai intonații sigure, afirmative, ea ar răsuna monoton, ar fi lipsită de expresivitate. Tot așa de monoton ar răsuna și o melodie alcătuită numai din sunete stabile.

In muzică, în corelația dintre sunetele stabile și nestabile există întotdeauna o anumită ordine, un anumit sistem. Intr-o melodie și în muzică în general nu poate exista un amestec dezordonat de sunete

Scanned with OKEN Scanner

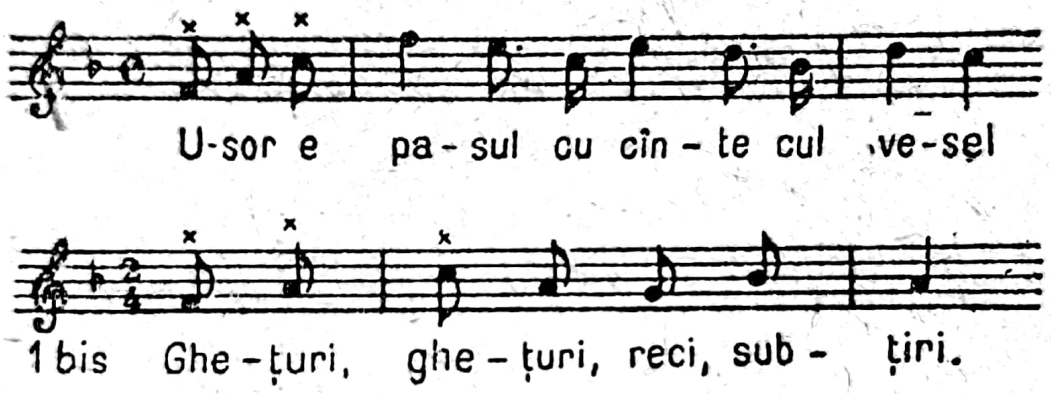
stabile şi nestabile. Muzicienii au numit corelaţia, legătura între ele **mod**. Cuvîntul „mod“ luat în sine înseamnă **„ordine de aşezare“**.

Modurile muzicale sînt foarte variate, incluzînd în ele un număr diferit de sunete, o aşezare diferită a sunetelor stabile şi a celor nestabile. Dar sunetele nestabile tind **întotdeauna** către cele stabile, şi prin urmare melodia capătă o anumită logică.

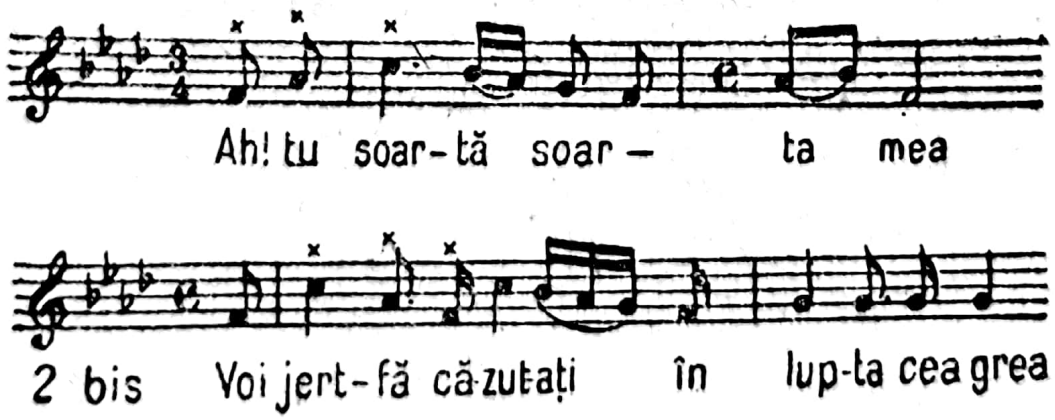
Modurile cele mai des folosite sînt modul major şi modul minor. Cuvintele acestea au intrat în vorbirea curentă, dar adeseori nu sînt întrebuinţate în sensul lor adevărat; de pildă, se spune **major** în loc de **voios** sau **vesel**, iar cuvîntul **minor** e întrebuinţat în acelaşi **sens** ca şi cuvîntul **trist**. Se întîmplă adesea să auzim expresii de felul ăsta: „Ce muzică tristă, probabil în tonalitate minoră“. Intr-adevăr o melodie majoră răsună deobicei mai luminos, mai clar, mai ferm decît una minoră. Totuşi **major** nu înseamnă acelaşi lucru cu **vesel**; caracterul vesel al muzicii nu depinde numai de modul ei.

În melodie deosebirea de caracter dintre modul major şi minor se creează întîi de

toate prin deosebirea **sunetelor de bază** ale acestor moduri. Amintiţi-vă începutul cîntecului lui Dunaevski din filmul „Băieţii veseli“ („Uşor e pasul cu cîntecul vesel...“), sau al cîntecului popular „Gheţuri, gheţuri, reci, subţiri“. Ambele cîntece încep cu sunetele de bază ale modului major:



Iată că la începutul cîntecului „Ah! Tu soartă, soarta mea“ se aud sunetele de bază ale modului minor. Aceleaşi sunete, dar în ordine coborîtoare, apar şi în vechiul cîntec revoluţionar „Voi jertfă căzuţi în lupta cea grea“:



Dacă veţi ruga pe cineva să cînte sau dacă reuşiţi să cîntaţi singuri exemplele de mai sus, vă va apărea limpede deosebirea dintre construcţia celor două moduri.

Imnul de Stat al Uniunii Sovietice e scris în modul major, iar vechiul cîntec revoluţionar „Chinuit de grea robie" (cîntecul preferat al lui V. I. Lenin) în modul minor. Deosebirea de caracter dintre motivele lor se explică, bineînţeles, nu numai prin deosebirea de mod; modul nu este decît **unul** din mijloacele folosite pentru întruchiparea caracterului solemn şi luminos al imnului şi severei tristeţi a cîntecului despre eroul căzut.

Uneori poţi întîlni în acelaşi cîntec şi modul major şi modul minor. Astfel, de pildă, în „Imnul Tineretului Democrat" fiecare cuplet se cîntă în minor, iar refrenul („Acest cîntec tineretul va cînta") în major.

Vorbind despre caracterul mai luminos al modului major faţă de cel minor, nu înseamnă cîtuşi de puţin că toate cîntecele minore trebuie să răsune trist. În „Imnul Tineretului Democrat" cupletul

Scanned with OKEN Scanner

minor răsună mai grav decît refrenul, dar nicidecum trist. Şi în sfîrşit, printre cîntecele minore se află chiar şi unele vesele, ca bunăoară cîntecul popular rus, „Un mesteacăn tînăr se-nalţă".

Sunete stabile, nestabile, mod, major, minor — am căpătat toate aceste noţiuni muzicale ascultînd melodiile unor cîntece bine cunoscute. Tot aceleaşi melodii ne vor ajuta să ne lămurim şi asupra altor noţiuni muzicale.

Să ne întoarcem la repetiţia noastră imaginară a corului. De ce a oprit profesorul corul? După cît se pare, corul a cîntat corect şi precis toate sunetele melodiei. Dar greşeala stă în faptul că, ajungînd la cuvintele „va cînta", copiii au cîntat sunetele deopotrivă de lungi, pe cînd compozitorul le scrisese altfel: Silaba **„va"** trebuie să fie ceva mai lungă decît silabele „cîn-ta". Raportul de durată a sunetelor **(ritmul muzical)** joacă în muzică un rol foarte însemnat.

In muzica vocală acest raport este întotdeauna legat, într-un fel sau altul, de text. Mai ascultaţi odată cu atenţie melo-

dia „Imnul Tineretului Democrat“ şi veţi auzi că sunetele cu durată mai mare nu se repartizează fără rost, ci ele subliniază rimele poetice :

Veniţi din orice ţară,
Război să n-avem iară...

Va să zică, ritmul muzical ne ajută să pronunţăm textul într-un chip clar şi expresiv.

Dar ritmul nu există numai în muzica vocală, ci şi în muzica pentru oricare instrument, pentru orchestră, pe scurt, în orice fel de muzică. Raportul de durată al sunetelor constituie ritmul muzical.

Ritmul e foarte important în muzica de dans, în marşuri şi, în general, în orice muzică legată de mişcare. Fără să stăm mult la îndoială, recunoaştem un marş, un vals, o polcă, deosebindu-le uşor între ele precum şi de o piesă muzicală care nu e pentru dans. Ne dăm seama că ceea ce cîntă orchestra este un marş, chiar dacă noi n-am auzit niciodată tocmai marşul acela. Il recunoaştem după particularităţile ritmului caracteristic marşului, e cu

Scanned with OKEN Scanner

neputință să ne înșelăm. Tot atît de ușor deosebim un vals sau oricare alt dans.

Ritmul e atît de important pentru dans, încît există muzică de dans care se bazează numai pe ritm. De pildă, dansatoarele populare uzbece, execută dansuri foarte frumoase în ritmul tamburinei, din care tamburinistul, bătînd cu degetele, scoate niște sunete ritmice ingenioase. Tamburina n-are un sunet de o înălțime precisă; interpretul își poate dezvolta talentul numai în domeniul ritmului și el dă dovadă aici de neobișnuită ingeniozitate.

Astfel de compoziții muzicale exclusiv ritmice sînt curente în muzica popoarelor din Asia Mijlocie, Orientul Îndepărtat China.

Ascultînd la radio o orchestră, un violonist, un pianist, puteți să vă dați seama cît de infinit de variate sînt combinațiile ritmice ale sunetelor, auziți sunete ce se revarsă ca mărgelele, sau se succed rar și lin. S-ar părea că aici fantezia muzicianului nu e legată de nimic. Dar dacă ascultați mai atent, veți sezisa o ordine, o anumită regularitate și aici. Veți putea auzi unele sunete răsunînd „mai greoi", altele „mai ușor", și în succesiunea lor

Scanned with OKEN Scanner

există de obicei o ordine severă: sunetele mai grele apar după un anumit interval de timp.

Ne putem da bine seama de această ordine, în special atunci cînd ne mişcăm după muzică. Un-doi, un-doi — bat cadenţa sportivii în sunetele marşului. Un-doi-trei — ţăcăne tocurile dansatorilor, învîrtindu-se în vals. Această succesiune de timpi tari şi slabi (grei şi uşori) se numeşte în muzică **măsură**. În marş măsura e de doi timpi (binară), compusă din succesiunea unui timp tare şi a unuia slab (un-doi), în vals e de trei timpi (ternară): un timp tare şi doi timpi slabi (un-doi-trei).

Ce fel de părţi ale timpului sînt aceşti „timpi"?

În muzică noţiunea de „timp" se deosebeşte de ceea ce înţelegem în mod obişnuit prin „timp". El nu se măsoară în minute, nici în secunde; durata muzicală, timpii muzicali (viteza numărătorii cum i se spune adesea) sînt stabiliţi chiar de muzicieni. Una şi aceeaşi bucată muzicală poate fi executată ceva mai repede sau ceva mai rar, fără ca prin aceasta să

Scanned with OKEN Scanner

se schimbe măsura, deşi durata timpului de execuţie va fi mai mare sau mai mică.

Dar nu cumva să credeţi că timpul muzical nu ar avea nimic comun cu timpul obişnuit. Compunînd muzică, compozitorul are în vedere **o anumită** viteză a mişcării **(tempo-ul)**, iar dacă executantul compoziţiei se va depărta prea mult de intenţiile lui, sensul muzicii va fi deformat. Închipuiţi-vă o veselă polcă executată în tempo de marş funebru! Pentru ca intenţia sa să poată fi redată mai precis, compozitorul indică de obicei la începutul unei compoziţii muzicale caracterul mişcării: **repede, potrivit, rar...** Se pot întîlni şi termenii **allegro** = repede, **moderato** = potrivit, **andante** = rar, **adagio** = foarte rar.

Noţiunea de măsură din muzică are cam aceeaşi semnificaţie ca metrul în poezie. Ştiţi probabil că în limbajul poetic accentele sînt plasate într-o anumită ordine, în anumite îmbinări, şi ele se numesc şi acolo metru sau măsură. Iată un vers compus din alternarea silabelor neaccentuate cu cele accentuate (bazat pe iamb):

A fòst odàtă cà-n povèşti...

Scanned with OKEN Scanner

și iată acum invers— întîi silaba accentuată și apoi cea neaccentuată (troheu):

Sùflă, sùflă, vîntul rèce...

Există și măsură de trei timpi:

Cì=ne te poàte ve=deà rîn=du=nică...

Cele arătate mai sus se apropie foarte mult de măsura muzicală, nu-i așa? Dar în muzică lucrurile sînt ceva mai complicate, deoarece una și aceeași măsură poate avea zeci de variații ritmice: fiecare timp, fie el tare sau slab, poate fi subîmpărțit în numărul dorit de sunete de diferite lungimi (durate). Valsul, de pildă, poate fi compus astfel încît fiecărui timp să-i corespundă un sunet (un, doi, trei), și se mai poate ca pe timpul tare să se cînte un sunet, iar în timpii slabi cîte două sunete (un, do-uă, tre-i). Ritmul se va schimba, pe cînd măsura nu. Măsurile sînt un fel de căsuțe, aducînd cu pătrățelele de pe canava, pe care se poate broda orice desen ritmic.

Ați aflat că melodia nu se prezintă ca o succesiune de sunete întîmplătoare,

dezordonate. Ele sînt legate între ele și de funcțiunile modale (stabile și nestabile) și de raporturile de durată (ritm și măsură). Tocmai de aceea putem spune că melodia este un grai muzical expresiv cu un anumit înțeles.

Plimbarea noastră imaginară prin școala muzicală se apropie de sfîrșit. Să ne îndreptăm spre ieșire, dar în drum să căutăm să observăm tot ce ne-ar mai putea fi de folos pentru primul contact cu structura muzicii.

Trecînd pe lîngă una din clase auzim din nou un cîntec. Nu distingem cuvintele, dar melodia ne e bine cunoscută — e cîntecul popular rus „Un mesteacăn tînăr se-nalță!" Acest cîntec se învață în primele clase.

De data aceasta nu vom intra în clasă, ci stînd pe sală, să luăm aminte la ceea ce auzim. Copiii din clasă au terminat de cîntat strofa întîia:

Un mesteacăn tînăr se-nalță!
Un mesteacăn verde se înalță —
In cîmpie se-nalță —
Freamăt verde se-nalță!

Scanned with OKEN Scanner

Aproape că nu deslușim cuvintele, dar și așa se simte că tocmai aici s-a terminat strofa întîia, iar mai departe începe a doua.

De ce ne dăm seama că această strofă e tocmai **a doua**, și nu continuarea primei, deși oprirea mișcării nu-i întru nimic mai mare aci decît în cursul strofei? Pentru că melodia **se repetă**, iar în muzică repetarea se marchează întotdeauna separîndu-se fiecare repetare în parte.

În această privință auzul nostru se aseamănă cu vederea. Privind un desen compus din figuri care se repetă, distingem clar fiecare figură tocmai fiindcă ea este **identică** cu cea vecină. Tot așa și auzul nostru separă figurile melodice repetate în cîntec — strofele lui. Același lucru se întîmplă și înăuntrul unei strofe. În fiecare strofă din cîntec distingem clar patru fraze separate:

Un mesteacăn tînăr se-nalță!
Un mesteacăn verde se înalță —
In cîmpie se-nalță —
Freamăt verde se înalță!

Acum trebuie să ne fie clar pentru ce fraza **a doua** se separă de prima: ea este

o repetare a primei deşi nu sînt întru totul identice. Dar de ce fraza a treia e separată de a doua? Doar nu este o repetare a ei!

Începutul acestei fraze răsună într-un chip cu totul diferit, neasemuindu-se întru nimic cu începutul frazelor precedente; în muzică o parte se separă de alta nu numai prin repetare, dar şi prin **lipsă de asemănare**, dacă această lipsă de asemănare se distinge clar. Prin urmare, melodia, ca şi gîndirea exprimată în cuvinte, este compusă din fraze separate, mai mult sau mai puţin concise. Ea are „semne de punctuaţie" specifice, sezisate deslușit de urechea noastră.

Un rol important în împărţirea melodiei în fraze îl joacă şi construcţia modală şi ritmul ei. În cîntecul analizat de noi, ultimul sunet al fiecărei fraze este mai **stabil** şi mai **lung** decît cele precedente. Toate acestea ne ajută să percepem melodia nu ca un torent de sunete ce se revarsă neştăvilit, lipsit de formă, ci ca o idee muzicală clară şi **construită** în chip logic.

Construcţia unei bucăţi muzicale — împărţirea ei în fragmente şi legătura acestora între ele — se numeşte de obicei

Scanned with OKEN Scanner

formă muzicală sau **compoziţie** muzicală. Din exemplul unei strofe, a unui cîntec binecunoscut, am lămurit prin urmare ce este forma muzicală.

Fireşte că din acest punct de vedere compoziţiile muzicale pot fi foarte variate. Există compoziţii în care una şi aceeaşi frază se repetă de mai multe ori. Aşa sînt, bunăoară, unele cîntece populare, ca baladele bătrîneşti (bîline) sau cîntecele colhoznice contemporane (**ciastuşki**). Şi în muzica clasică se întrebuinţează uneori astfel de melodii; ele există, de pildă, în prelucrarea pentru orchestră „Opt cîntece populare ruse" făcută de compozitorul Liadov. Dar în compoziţiile muzicale de mari proporţii întîlnim mai des succesiunea părţilor asemănătoare şi diferite.

Tocmai îmbinarea a **ceva nou cu ceva dinainte cunoscut** alcătuieşte **forma muzicală**, îi dă proporţie şi uşurează audierea şi memorarea muzicii. Dacă într-o compoziţie muzicală vor apărea mereu noi şi noi motive, necunoscute, ne va fi greu s-o ascultăm, ea ne va apare ca un torent diform. Iar dacă într-o compoziţie muzicală se va repeta de foarte multe ori una şi

Scanned with OKEN Scanner

formă muzicală sau **compoziție** muzicală. Din exemplul unei strofe, a unui cîntec binecunoscut, am lămurit prin urmare ce este forma muzicală.

Firește că din acest punct de vedere compozițiile muzicale pot fi foarte variate. Există compoziții în care una și aceeași frază se repetă de mai multe ori. Așa sînt, bunăoară, unele cîntece populare, ca baladele bătrînești (bîline) sau cîntecele colhoznice contemporane (**ciastuşki**). Și în muzica clasică se întrebuințează uneori astfel de melodii; ele există, de pildă, în prelucrarea pentru orchestră „Opt cîntece populare ruse" făcută de compozitorul Liadov. Dar în compozițiile muzicale de mari proporții întîlnim mai des succesiunea părților asemănătoare și diferite.

Tocmai îmbinarea a **ceva nou cu ceva dinainte cunoscut** alcătuiește **forma muzicală**, îi dă proporție și ușurează audierea și memorarea muzicii. Dacă într-o compoziție muzicală vor apărea mereu noi și noi motive, necunoscute, ne va fi greu s-o ascultăm, ea ne va apare ca un torent diform. Iar dacă într-o compoziție muzicală se va repeta de foarte multe ori una și

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi frază, ea îi va plictisi foarte repede pe ascultători.

Să verificăm acum dacă şi compoziţiile muzicale mari se construiesc pe acelaşi principiu de succesiune a unor părţi asemănătoare şi diferite. Să ne amintim cunoscutul „Marş al lui Cernomor“ din opera „Ruslan şi Liudmila“ de Glinka.

Acest marş începe cu sunetele puternice şi majestuoase ale întregii orchestre. Apoi gravitatea marşului e înlocuită printr-o mişcare de dans uşoară, sprintenă ; în locul sunetelor puternice ale instrumentelor de alamă se aude sunetul duios al clopoţeilor. Şi din nou revine muzica primei părţi. Astfel ia naştere o formă muzicală ciclică, simetrică. Partea I-a. Mijlocul. Repetarea primei părţi.

Prin urmare şi aici se aplică aceleaşi reguli simple.

Cele arătate în acest capitol constituie însăşi baza muzicii. In toate compoziţiile muzicale, începînd de la cele mai simple, pînă la cele mai complexe, există melodie, mod, ritm, măsură, formă muzicală. Dar aceasta nu înseamnă că am spus tot ce trebuie să ştie un amator de muzică. Am vorbit mai ales despre cîntec şi de-

spre melodia cîntecului. Dar înafară de cîntec există și operă, și muzică de balet, și muzică pentru orchestră, și muzică pentru diferite instrumente. Despre toate acestea vom vorbi în capitolele următoare. Nici despre cum se notează muzica nu v-am povestit nimic pînă acum. Trebuie să știți și despre asta cîte ceva.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

Cum au învăţat oamenii să noteze muzica. Cum a fost desenată melodia în aer şi pe hîrtie. Cum s-a ajuns de la desen la notaţie precisă. Cum să notăm un cîntec.

Din vremi străvechi, cînd zorile culturii abia mijeau, au ajuns pînă la noi date despre muzica popoarelor antichităţii : pe zidurile piramidelor şi templelor egiptene sau pe vasele grecilor antici se pot vedea desene reprezentînd oameni cîntînd din gură sau din diferite instrumente muzicale. Ne sînt cunoscute numele unor muzicieni care participau la întreceri în Grecia Antică. Au parvenit pînă la noi şi numele unor compozitori din vechime, ne este cunoscut faptul că poeţii greci compuneau

Scanned with OKEN Scanner

nu numai versuri, ci și melodiile cîntecelor lor.

Toate datele ne arată că încă din cele mai îndepărtate timpuri, existau nu numai cîntece populare, ci și compoziții muzicale mai complicate. Dar cu cît o compoziție e mai complicată, cu atît mai greu e s-o înveți pe de rost, cu atît mai repede poate să se șteargă din memorie, să fie uitată și să se piardă.

De aceea, încă foarte demult, cu multe mii de ani în urmă, oamenii au început să caute mijloace de a nota sunetele muzicale.

Arheologii, care după rămășițele construcțiilor, obiectelor casnice și lucrărilor de artă stabilesc felul cum trăiau oamenii în vechime, au găsit odată o plăcuță de lut cu niște semne cuneiforme săpate în ea. Așa scriau în vechime, cam cu trei mii de ani înainte de era noastră, sumero-babilonenii: plăcuțele de lut înlocuiau atunci hîrtia de scris.

Învățații au reușit demult să citească semnele cuneiforme (scrierea cuneiformă); ei au descifrat și această plăcuță. Pe ea se afla notată poezia „Despre crearea omului". Dar alături de semnele binecu-

noscute se puteau distinge și altele de neînțeles. Erau un soi de silabe lipsite de sens. Mult s-au mai străduit învățații cu ele și în sfîrșit au stabilit că aceasta era notația melodiei pe care se cînta poezia. Dar ei n-au reușit să descifreze cu precizie notația.

Grecii antici întrebuințau pentru notația muzicii litere definind destul de precis înălțimea sunetelor. Notația cu litere a fost întrebuințată pînă în Evul Mediu.

Metoda notației sunetelor muzicale cu ajutorul literelor era foarte incomodă. Ii lipsea plasticitatea și nu putea da dintr-o dată o imagine a direcției melodiei. Cît privește ritmul, în notația cu litere el n-avea cum să fie notat.

De aceea notația muzicală cu litere n-a avut decît în foarte mică măsură o însemnătate practică.

Compoziția muzicală se transmitea oral de la un muzician la altul și se învăța pe de rost ca și înainte, după ureche. Pentru a aminti cîntăreților direcția melodiei, conducătorul corului o „desena" în aer. Prin ridicarea mîinii, dirijorul arăta că melodia merge în sus — de la sunete joase

Scanned with OKEN Scanner

către cele mai înalte, sau, dimpotrivă, în jos.

Şi atunci, în mintea oamenilor a încolţit gîndul să înfăţişeze şi pe hîrtie nu numai sunetele separate ale melodiei, dar şi desenul ei — direcţia ei. Astfel a luat naştere o altă metodă de notaţie a sunetelor — nu tocmai precisă, dar mai plastică. Fiecare semn nu reprezenta un singur sunet, ci un întreg motiv muzical.

In Rusia aceste semne se numeau **steguleţe** sau **cîrlige**, iar în Apus — neume.[1]) Denumirile cîrligelor ruse erau foarte originale şi nu exprimau numai forma cîrligului, ci şi caracterul corespunzător motivului lui. Aşa, de pildă, unul din semne se numea „sprintenul porumbel", ceea ce însemna că motivul dat trebuie executat repede (sprinten).

Astfel de semne puteau aminti cîntăreţului o melodie cunoscută. Dar era cu neputinţă să cînţi o melodie **nouă**, necunoscută, pe baza acestor semne. Nici neumele

---

[1]) Cuvîntul *steag* — însemna semn. Denumirea de *neume*, care în limba greacă înseamnă „a da din cap", „gest", arată originea iniţială a acestor semne, ca un soi de desen al mişcării mîinilor dirijorului (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

apusene, nici cîrligele ruseşti nu determinau înălţimea precisă a sunetelor unei melodii.

Invenţia notaţiei precise a înălţimii sunetelor este atribuită călugărului italian Guido din oraşul Arezzo care a trăit în secolul al XI-lea. Spre deosebire de majoritatea savanţilor muzicieni din Evul mediu care respectau cu dîrzenie tradiţiile vechi, Guido a fost un cercetător, un muzicant-practician. El conducea un cor, îi învăţa pe coriști şi avea de luptat mereu cu lipsa de comoditate a notaţiei muzicii cu neume.

La inventarea noii metode care să redea precis înălţimea sunetului l-a ajutat vechiul obicei de a trage în cărţile de cîntăreţi de strană o linie care să precizeze sunetele vocii bărbăteşti. Deasupra şi dedesubtul acestei linii erau plasate neume şi asta ajuta corului să stabilească aproximativ înălţimea sunetelor unei melodii.

Guido a mai adăugat la această linie încă două — una deasupra şi alta dedesubt — căpătînd posibilitatea de a nota precis nu numai un singur sunet, ci cinci sunete învecinate, întrucît puteau fi folosite nu numai liniile, ci şi spaţiile dintre ele.

Scanned with OKEN Scanner

Şi atunci neumele desenate pe linii au căpătat o destinaţie precisă. Cu ajutorul lor putea fi învăţată şi o melodie pînă atunci necunoscută.

Inovaţia lui Guido le-a apărut muzicienilor medievali ca o adevărată minune. Ea i-a adus celebritatea în întreaga lume. Pînă în zilele noastre muzicienii folosesc metoda lui de notaţie a sunetelor pe linii. Guido a născocit şi denumirea sunetelor — aceea pe care o folosim şi astăzi[1]).

La cele trei linii de care se folosea Guido s-a mai adăugat cu timpul şi a patra şi, în sfîrşit, a cincea.

Şi acum notăm muzica pe cinci linii adăugînd la nevoie, dacă nu ne ajung cele

---

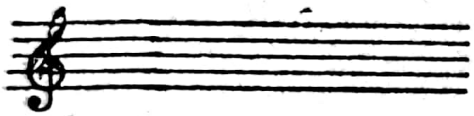
[1]) Numele sunetelor folosite în zilele noastre sînt luate după prima silabă a fiecărui rînd a unui anumit imn bisericesc în latineşte. Specificul acestui imn constă în aceea că începutul unui rînd se cîntă pe nota imediat superioară începutului rîndului precedent. Atît cuvintele cît şi melodia imnului erau foarte bine cunoscute în vremea aceea tuturora, şi chiar primele silabe ale rîndurilor lui trezeau de îndată în minte sunetul pe care se cînta începutul acestui rînd. O deosebire a denumirilor medievale faţă de cele contemporane consta în aceea că în timpul lui Guido „do" se numea „ut", iar sunetul „si" n-a căpătat denumirea decît ceva mai tîrziu. (N. red. ruse).

Scanned with OKEN Scanner

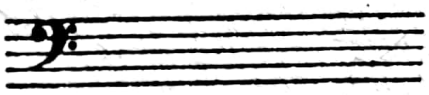
cinci liniuţe, mici linii „suplimentare". Şi nu desenăm pe ele neume, ci note, adică cîte un semn pentru fiecare sunet.

Dar numărul prea mare de liniuţe suplimentare ar îngreuna citirea notelor. De aceea semnificaţia liniilor se poate schimba corespunzător cu nevoia noastră de a nota pe ele sunete înalte sau grave.

Intotdeauna la începutul portativului se scrie un anumit semn, aşa-zisa **cheie**, care



Cheie de sol



Cheie de fa

stabileşte semnificaţia unei anumite linii şi deci şi a celorlalte. Iată două din cele mai uzitate chei — cheia de sol şi cheia de fa.

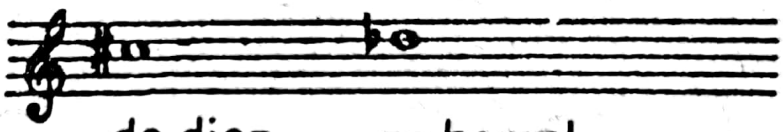
In tabelul nr. 1 anexat la pagina 60 puteţi vedea felul în care se scriu notele în aceste chei şi care clapă a pianului corespunde fiecărei note.

Tabelul acesta nu este complet — în el nu veţi găsi notele corespunzătoare clapelor negre. Dar este de observat faptul că sunetele care corespund acestor clape negre nu au o denumire proprie. Ele poartă

Scanned with OKEN Scanner

numele clapelor albe vecine. Astfel una și aceeași clapă neagră, cea dintre **do** și **re**, de pildă, poate fi numită în două feluri: și **do ridicat** (do diez) și **re coborît** (re bemol).

Poți scrie deci acest sunet în două feluri: scriind fie semnul de ridicare (diez) în fața notei **do**, situată între linia a treia și a patra, fie semnul de coborîre (bemol) înaintea notei **re**, pe a patra linie.



do diez re bemol

Astfel, folosind cele cinci linii, se pot scrie și cele mai înalte sunete ale viorii sau ale flautului și cele mai joase sunete ale contrabasului.

Dar nu numai sunetele melodiei trebuie notate. Mai trebuie să notăm și ritmul. Mijloacele notației au fost descoperite și ele de mult timp, încă din veacul al XII-lea. De atunci ele s-au perfecționat, dar esența lor nu s-a schimbat.

Felul de a nota durata sunetelor este destul de simplu.

Nota întreagă este nota cu durata cea mai lungă și se scrie astfel:

Dacă o împărţim în două părţi, obţinem două **doimi de notă:**

Ca formă ele seamănă cu nota întreagă, dar ovalului i s-a adăugat aici o codiţă.

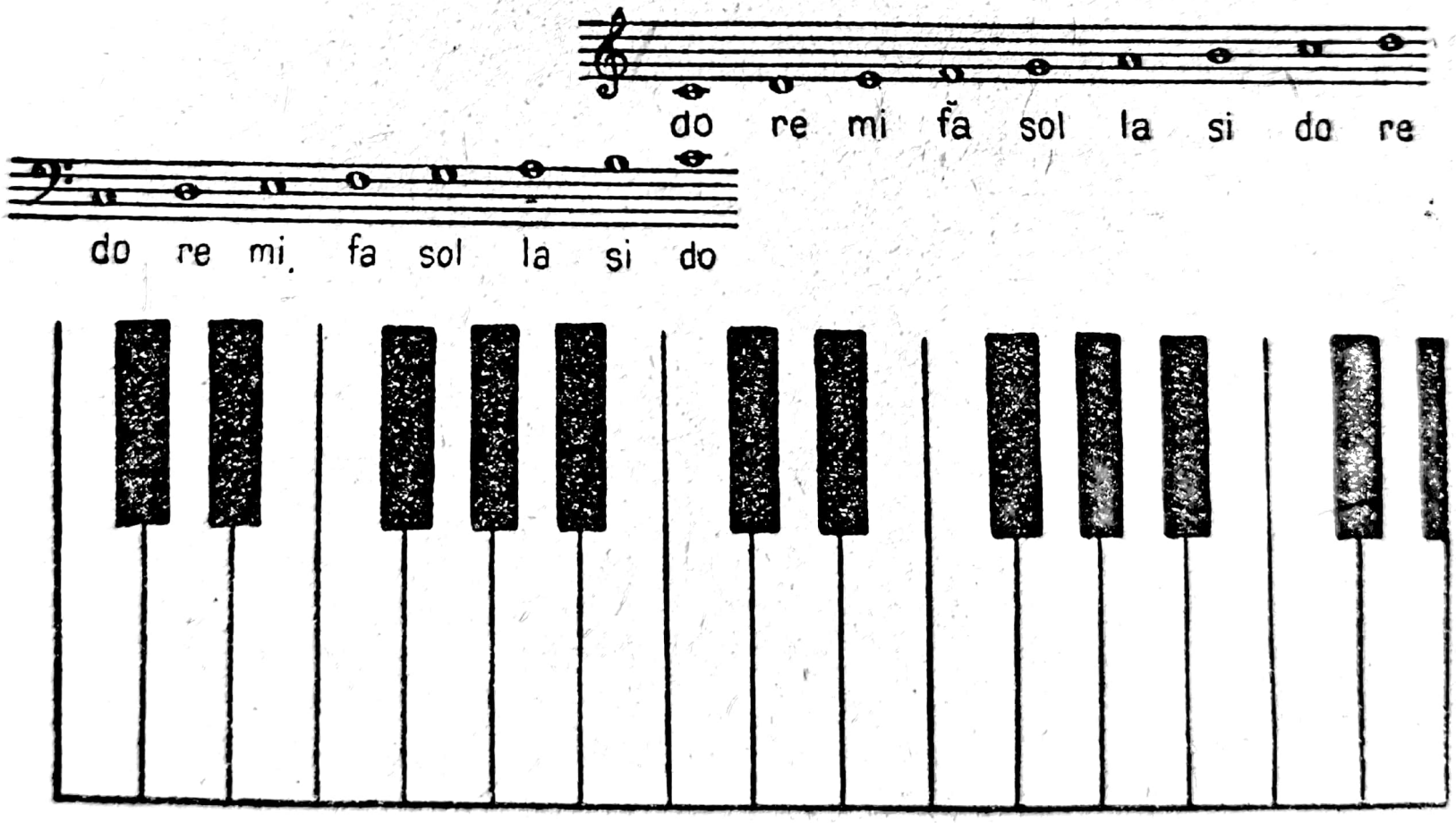
Împărţind în două durata unei doimi, vom obţine o notă care se numeşte **pătrime.** Forma ei este aceeaşi ca şi o doime, numai că ovalul nu e alb, ci negru.

Vă puteţi uşor închipui cum se numesc notele cu o valoare mai mică dacă cunoaşteţi fracţiile aritmetice ordinare. Iar în ceea ce priveşte felul în care sînt notate, îl puteţi vedea în anexa nr. 2 de la pag. 61.

Cum se leagă notarea duratei sunetului de părţile de timp despre care era vorba în capitolul precedent?

In notaţia duratei sunetelor se creează o oarecare dificultate, prin aceea că unitatea de măsură a timpului în muzică (partea de timp) nu corespunde de obicei unei note întregi, cum s-ar putea crede, ci **pătrimii.** In compoziţiile repezi ea corespunde unei note cu o valoare şi mai mică: **optimea.** De aceea măsurile de doi,

Tabelul nr. 1



Scanned with OKEN Scanner

Tabelul nr. 2

Notă întreagă

Doimi

Pătrimi

Optimi

Șaisprezecimi

Treizecidoimi

Așa se notează durata sunetelor. Pentru a ușura scrisul și cititul notelor, notele de mai mică valoare se grupează împreună, fiind unite printr-o linie de legătură (vezi partea dreaptă a tabelului).

Scanned with OKEN Scanner

trei şi patru timpi pot fi exprimate în diferite valori de durată. Aşa, de pildă, o măsură în trei timpi poate fi alcătuită atît din trei pătrimi cît şi din trei optimi ş.a.m.d.

Iată felul în care se notează durata sunetelor. Hai să încercăm să notăm ritmul unui cîntec oarecare, de pildă, „Un mesteacăn tînăr se-nalţă". Cîntaţi prima frază a cîntecului şi bateţi în acelaşi timp cu mîna timpii măsurii (în pătrimi). Vă veţi da uşor seama că sunetele cîntecului nu sînt egale ca durată, uneori fiecărei bătăi îi corespund două sunete, alteori unul singur. Dacă vom nota sunetele scurte prin optimi, iar cele lungi prin pătrimi, ritmul primei fraze va putea fi scris astfel:

Un mes-tea-căn tî - năr se-nal - ţă! [1]

[1]) Pentru exemplificare poate fi folosit şi următorul cîntec popular romînesc:

Melodia mai este cunoscută şi cu textul „Am un leu", sau „Păsărica". (N. trad.)

Ar trebui să notăm acum și înălțimea sunetelor, pentru a obține un adevărat exemplu de notație muzicală.

Trasați cinci linii paralele. La începutul lor desenați cheia de sol. Ea va determina locul notei „sol" pe linia a doua și, știind acest lucru, ne putem da ușor seama de felul cum trebuie scrise celelalte note.

Dacă vom cînta la pian prima frază a cîntecului, începînd de la nota mi, vom căpăta următoarea succesiune de sunete:

Mi, mi, mi, mi, re, do, do, si, la...
Un mesteacăn tînăr se-nalță

Și acum să punem optimile și pătrimile pe liniile corespunzătoare sunetelor aflate. Aici ne va veni în ajutor tabelul Nr. 1. Pentru ca fraza aceasta să încapă pe portativ fără concursul liniuțelor suplimentare, trebuie s-o începem de la mi, aflat între linia a patra și a cincea.

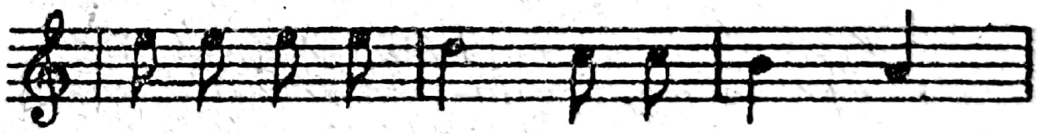
Iată ce am obținut acum:

Scanned with OKEN Scanner

Am notat aici și înălțimea sunetelor și durata lor, ritmul. Dar cu asta n-am isprăvit.

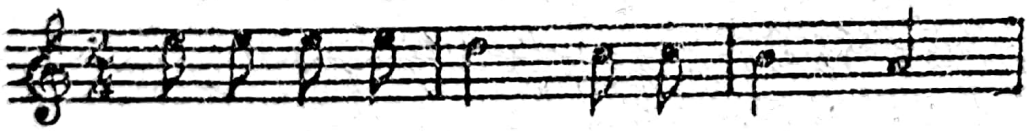
Doar știm că în muzică există timpi tari și slabi, există măsură. Or, din notația noastră nu se vede unde sînt plasați în cîntec timpii tari și slabi. Nu este prea greu să-i deosebești: timpii tari corespund accentelor din text. Problema constă numai în a găsi mijlocul de a nota aceasta, și e cum nu se poate mai simplu de rezolvat.

In muzică, *înaintea* fiecărui timp tare se trage o bară perpendiculară. S-o punem și noi:



Prima bară e poate inutilă — cheia îi ține locul. O puteți șterge sau tăia:

Aşa cum se prezintă acum, toată notaţia noastră e împărţită în căsuţe, cuprinzînd un număr egal de timpi — cîte doi. Aceste căsuţe se numesc în muzică măsuri şi sînt separate între ele de „barele de măsură". Numărul unităţilor de timp dintr-o măsură corespunde măsurii muzicale binare sau ternare. Pentru ca citind notele, instrumentistul sau cîntăreţul să-şi poată imagina deîndată măsura, se scrie la capătul portativului, imediat după cheie, o fracţie ordinară. Numărătorul indică cîţi timpi are o măsură, iar numitorul ce fel de durată are fiecare timp. Acum, dacă scrieţi la începutul exemplului nostru fracţia $\frac{2}{4}$ cîntecul va fi scris după toate regulile artei:



Dar cum să notăm o melodie în măsură ternară, dacă în ea se întîlnesc sunete cu durata de trei pătrimi? Aici nu ne va mai ajuta tabelul nostru de durată; un asemenea caz nu e prevăzut în el.

Dar lucrul acesta e cît se poate de simplu. Scriu, de pildă, o doime, iar în dreapta ei pun un punct:

Punctul mărește durata notei cu jumătate din valoarea ei, adică, în cazul nostru, o doime plus o pătrime; sau o pătrime, plus o optime ș.a.m.d.

Durata unei doimi cu punct va fi egală cu 1/2 plus 1/4, adică 3/4; durata unei pătrimi cu punct, cu 1/4 plus 1/8, adică 3/8.

Iată că am aflat cum se notează muzica. Cu ajutorul portativului, a cheii, a indicației de măsură se poate nota nu numai cîntecul „Un mesteacăn tînăr se-nalță !“ sau oricare alt cîntec, ci o întreagă simfonie. Totuși, notația acesteia, chiar și ca aspect general, se va deosebi foarte mult de exemplele date în acest capitol.

Nu știu însă dacă veți avea prilejul să puneți pe note o muzică atît de complicată. Iar în ceea ce privește descifrarea

unui lucru gata scris, asta e cu mult mai uşor.

Dacă vreodată veţi dori să învăţaţi aceasta, tabelele şi desenele din acest capitol vă vor fi de mare folos.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

Cîntecul este vocea poporului. Cum trăiește cîntecul în popor. Vocile și corul. Cîntecul popular — izvor de inspirație. Cîntecul și romanța. Poeți și compozitori. Cîntecele zilelor noastre.

„Basmu-i născocire, cîntecu-i adevăr", spune o veche vorbă rusească. În cîntec se simte glasul viu al poporului, în care acesta își exprimă caracterul lui național, vorbește de viața lui, de toate bucuriile și suferințele lui. Poporul exprimă în cîntec cele mai scumpe gînduri și speranțe ale sale.

In legătură cu creația populară orală, Vladimir Ilici Lenin spunea odată: pe baza acestui material s-ar putea scrie o

Scanned with OKEN Scanner

admirabilă analiză a dorinţelor şi năzuinţelor poporului.[1]) In aceste cuvinte, Vladimir Ilici a scos în evidenţă însăşi esenţa creaţiei populare.

Iosif Vissarionovici Stalin a atras atenţia compozitorilor sovietici asupra înaltei valori artistice a cîntecului popular. „Poporul îşi şlefuieşte cîntecele de-a lungul veacurilor şi le aduce pînă la cea mai înaltă treaptă a artei“ — spunea el.[2])

Cîntecele ruse oglindesc întreaga istorie a poporului nostru, din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre.

Poporul le compunea şi în vremurile cînd Rusia Chieviană lupta împotriva năvălirilor nomazilor, din stepe şi în grelele vremi ale invaziei mongole, care a pustiit multe oraşe şi sate ruse. Ca o amintire a poporului despre acele vremuri de demult, au ajuns pînă la noi bîlinele despre faptele de vitejie ale bogatîrilor, cîntecul trist „Despre robia tătărească“.

Anii treceau, noi cotropitori căutau să

---

[1]) Amintiri despre Lenin de V. Bonci-Bruevici. Vezi cartea lui I. M. Sokolov, „Folclorul rus“, Moscova, 1933, pag. 32.

[2]) Vezi revista „Sovietskaia muzîka“, 1939, Nr.5, pag. 24.

Scanned with OKEN Scanner

înrobească pămîntul patriei noastre, noi generații de oameni ruși se ridicau întru apărarea patriei, și poporul compunea noi cîntece despre ei. Despre glorioasele campanii ale lui Petru I ne vorbesc nu numai paginile cărților de istorie, nu numai nemuritorul poem „Poltava" de Pușkin, dar și cîntece ostășești ai căror autori au rămas anonimi. Ele au fost transmise din gură în gură, de la o generație la alta.

Există multe cîntece închinate răscoalelor țărănești ale lui Stepan Razin și Emelian Pugaciov. Din cîntecele închinate lui Pugaciov nu ne-au parvenit decît puține: înainte de revoluție, culegătorii de cîntece populare nu prea le notau. Ba chiar și cîntăreții populari, de teama osîndei, n-ar fi cîntat un cîntec din acestea unui necunoscut. Și apoi, nici n-ar fi putut fi tipărite, fără a fi complet desfigurate de cenzură. Totuși, ne-a parvenit și nouă cîte ceva.

In nuvela sa „Fata căpitanului", Pușkin reproduce unul din aceste cîntece, despre care se spune că i-ar fi plăcut mult lui Pugaciov :

Nu fremăta dumbravă verde, mamă,
Lasă să-mi deapăn gîndul greu și amar,
Că mîine-am să mă duc la judecată,
In fața judelui, cumplitul țar...

„N-am cuvinte să vă descriu, spune Pușkin prin gura lui Grinev, eroul nuvelei sale, cum m-a impresionat acest cîntec popular despre spînzurătoare, cîntat de niște oameni sortiți spînzurătorii. Fețele lor înfiorătoare, glasurile lor armonioase, tonul de adîncă tristețe pe care-l dădeau cuvintelor atît de puternice — toate acestea au făcut ca un fior poetic să-mi zguduie întreaga ființă".[1])

S-au scris multe cîntece închinate Războiului pentru Apărarea Patriei din 1812. Ele preamăreau faptele eroice ale poporului rus și ale marilor săi conducători de oști. Printre ele se aflau și cîntece satirice, în genul cunoscutului cîntec ostășesc: „Nu-i arde de joacă lui Bonaparte", în care era luat în rîs nenorocosul cuceritor.

In vechile cîntece țărănești e vorba mai degrabă de suferințe decît de bucurie: în

---

[1]) *A. S. Pușkin* — Opere alese, vol. II, Ed. „Cartea Rusă", 1954, pag. 496—497.

cîntec este oglindită întreaga viață a țăranului rus, asuprit de veacuri de iobăgie, viața de mizerie și de muncă istovitoare. Acest lucru a fost observat și înțeles încă de scriitorul rus Radișcev, care și-a ridicat cel dintîi glasul împotriva iobăgiei. „Cel căruia îi e cunoscut glasul cîntecelor noastre populare, scrie Radișcev, acela va recunoaște în el o expresie a mîhnirii sufletești".

Scriitorii ruși înaintați înțelegeau pe deplin caracterul acestei mîhniri, care nu era pasivă și lipsită de voință, ci plină de protest. „E mîhnirea unui suflet viguros, puternic, de neînvins", scrie Bielinski. Tot lui îi aparțin admirabilele cuvinte: „...întreaga noastră poezie populară este o vie mărturie a nesecatei forțe morale a poporului".

Despre nemărginita forță morală a poporului ne vorbesc cîntecele create de revoluționarii ruși în ilegalitate, în deportare și la munca silnică. Aceste cîntece chemau la luptă împotriva odioșilor asupritori, povesteau despre eroii care își jertfiseră viața pentru libertatea și fericirea patriei.

Scanned with OKEN Scanner

De nestrămutat este credința în viitor, ce răsună în „Varșavianka“ sau în cîntecul „Porniți înainte, tovarăși“, care se sfîrșește cu următoarele cuvinte:

Jos cu robia amară!
Spulber-o braț de oțel!
Peste pămînt să răsară,
Roșu al muncii drapel.

Aceste admirabile cuvinte au fost scrise de poetul revoluționar P. Radin, în timp ce stătea în închisoare. De asemenea, de după zidurile groase ale fortăreței Petropavlovskaia, poetul M. Mihailov a creat cuvintele cîntecului „Prieteni, nu vă pierdeți curajul“.

Astfel au apărut cîntecele revoluției, străbătînd prin zidurile groase și zăbrelele temnițelor, trecînd din gură în gură, chemînd la luptă neobosită pentru libertatea și fericirea poporului.

Aceste cîntece mai trăiesc și astăzi. Desigur că ați citit „Tînăra gardă“ de A. Fadeev; ce viguroase apar cuvintele vechiului cîntec revoluționar pe buzele eroilor din Krasnodon, cu cîteva clipe înainte de moarte:

Scanned with OKEN Scanner

«Îi așezară separat: fetele într-un camion, băieții în altul. Soldații ridicară obloanele camioanelor ticsite și săriră sus. Plutonierul Fenbong se așeză lîngă șofer în mașina din față. Apoi porniră. Îi duceau pe drumul care străbătea locul viran, prin fața spitalului de copii și a școlii „Voroșilov". Fetele erau în prima mașină. Ulia, Sașa Bondariova și Lilia începură să cînte:

In crunta robie dușmană,
Cu glorie tu ai căzut...

«Celelalte fete se alăturară îndată cîntecului. Din camionul din spate răsunară și glasurile băieților. Cîntecul lor se auzea pînă departe, în aerul sticlos de ger»[1]).

Cîndva, Nekrasov, în poemul „Cui i-e bine în Rusia", visa despre un cîntec liber și plin de bucurie, compus de un popor liber și fericit:

Noi vremuri, voi veți răsări
Insuflețind un cîntec nou!

---

[1]) *A. Fadeev* — Tînăra gardă, Editura Tineretului, 1953, pag. 679.

Scanned with OKEN Scanner

Cutează dar, fii iar erou,
Popor cu suflet dîrz!

Şi atunci cînd au venit vremuri noi, cîntecele noi s-au revărsat în ţara noastră ca un tumultuos torent de primăvară. Cu cîntecul pe buze lupta tînăra Republică Sovietică împotriva gărzilor albe, în sunetele cîntecelor se apăra Patria Sovietică în eroicii ani ai Marelui Război pentru Apărarea Patriei. S-au compus cîntece despre Ceapaev şi Şciors, despre Voroşilov şi Budionii. In cîntece răsună marea dragoste a poporului pentru Lenin şi Stalin. Unul din aceste cîntece, „Doi şoimi", este deosebit de frumos:

Pe stejarul falnic,
Scrutînd larga zare,
Stau vorbind năvalnic,
Şoimi fără-nfricare.
Şoimii cin' să fie?
Nu-i om să nu-i ştie!
Cel dintîi e Lenin,
Celălalt e Stalin!

Mulţi compozitori au pus pe muzică aceste admirabile cuvinte populare. Este

Scanned with OKEN Scanner

binecunoscut cîntecul lui V. Zaharov. Dar acest text nu i-a inspirat numai pe compozitori: s-au creat şi cîntece populare tot atît de viabile.

Nu numai istoria patriei dragi, nu numai oamenii mari şi evenimentele memorabile îşi găsesc întruchiparea în cîntece, dar însăşi viaţa simplă de fiecare zi. Cîntecele noastre vorbesc despre dragostea poporului faţă de frumuseţile pămîntului natal. Există multe cîntece închinate „măicuţei Volga", „Donului liniştit", „codrilor verzi", „cîmpului nemărginit". Melodiile acelor cîntece care preamăresc necuprinsul pămînt natal sînt parcă ele înseşi nestăvilite, depănîndu-se atît de prelung cît îl poate ţine suflarea pe cel care le cîntă.

În cîntecele fiecărui popor se oglindesc întotdeauna trăsăturile caracterului său naţional. Şi cîntecele ruse exprimă o admirabilă calitate a poporului nostru — dragostea lui de muncă. Cîntecele mărturisesc că, în cele mai obişnuite lucruri şi preocupări cotidiene, poporul a ştiut să introducă un sentiment poetic. Inainte de revoluţie, ţăranul rus îndura lipsuri şi sărăcie, dar cu toate acestea el simţea frumuseţea şi poezia muncii; altfel n-ar fi

putut crea atîtea cîntece minunate despre munca cîmpului — de la semănat pînă la strînsul recoltei. Şi chiar atunci cînd erau la odihnă, strînşi laolaltă la jocuri şi cîntece, ţăranii îşi aduceau aminte de munca lor. Aşa a luat naştere, de pildă, acel cîntec de joc, nelipsit de la petreceri, care este „Noi meiul îl semănăm!".

Rimski-Korsakov a introdus acest cîntec de joc în opera sa „Snegurocika".

Cîntecele populare sînt pline de o mare înţelepciune, de adevăr şi de frumuseţe. In ele nu se oglindeşte numai talentul şi înţelepciunea unui singur om: crearea fiecărui cîntec e rodul unei munci colective a mai multor generaţii. Cîntăreţul nu se mărgineşte la executarea unui cîntec, dar îi adaugă cîteodată şi cuvinte noi, schimbînd şi înfrumuseţînd în felul său melodia. Unul şi acelaşi cîntec circulă în zeci de variante în rîndurile poporului — cele mai puţin frumoase sînt uitate curînd, iar cele mai izbutite, îndrăgite de cîntăreţi şi ascultători, se păstrează veacuri de-a rîndul.

Adesea, un cîntec vechi şi foarte binecunoscut începe să fie cîntat cu un text

nou; cîntecul își trăiește atunci „a doua viață". In anii războiului civil, au fost realizate foarte multe schimbări de acest gen. Poeții Armatei Roșii scriau versuri care povesteau despre noile lupte și campanii, și le puneau pe melodii vechi și binecunoscute ale cîntecelor ostășești. Apăreau în felul acesta cîntece noi, cîteodată chiar mai valoroase decît cele care le serviseră drept model.

Astfel, vechiul cîntec ostășesc „Hei, la Taganrog!" a căpătat și el o viață nouă. In anii războiului civil, se cîntau pe melodia acestui cîntec versuri compuse de ostașii Armatei Roșii despre armata nouă, revoluționară:

Hei, iată, iată,
Roșia armată falnic defilînd!
Hei, ce-ndrăzneațe
Și viteze rînduri, trec voios cîntînd!
Hei, iată, iată,
Voi chiaburi, voi burghezi stați acum pe jar —
Hei, fiindcă trece
Regimentul nostru, mîndru, proletar !
Hei, iată forța,

Hotărîta forță pe care n-o-ntreci:
Hei, e Puterea
Sovietică — ce va trăi în veci!

Unul dintre cele mai valoroase cîntece sovietice, „Marșul partizanilor", a suferit și el o serie de transformări. Melodia acestui cîntec a fost creată de un comandant al Armatei Roșii, tovarășul Aturov. La început, cîntecul avea un alt text („Din Leningrad venea în marș un regiment sovietic"), creat, probabil, de mai mulți cîntăreți. El a căpătat o largă răspîndire numai după ce a ajuns la urechile compozitorului A. V. Alexandrov, organizatorul și conducătorul Ansamblului de cîntece și dansuri al Armatei Sovietice. El l-a rugat pe poetul S. Alimov să scrie un nou text (acel cu care se cîntă și azi) și el însuși l-a prelucrat pentru cor, în noua sa variantă. In 1929, cîntecul „Marșul partizanilor" a fost executat pentru prima oară în fața ostașilor Armatei Speciale din Extremul Orient și de atunci a devenit unul din cele mai dragi cîntece ale poporului sovietic.

Unii își închipuie că un cîntec popular are o viață aparte, că nu e legat de crea-

Scanned with OKEN Scanner

ţia poeţilor şi a compozitorilor. De fapt, cîntecul popular soarbe cu nesaţ din creaţia marilor poeţi şi muzicieni; poporul ascultă cu atenţie glasul lor, iar la rîndul său, fiecare poet şi muzician adevărat ascultă vocea poporului. Putem da nenumărate pilde de poezii ale poeţilor ruşi, care iniţial nu fuseseră hărăzite a fi puse pe muzică, dar care au devenit cîntece populare, au „pornit în popor". Puţini sînt cei ce ştiu că textul cîntecului popular despre Ermak („Gemea furtuna, răpăia ploaia") a fost scris de poetul decembrist Kondrati Rileev. „Seara de iarnă" de Puşkin („Furtuna îmbracă cerul în întuneric"), poezii de Lermontov („singur ies pe drum", „Tamara",) „Troika" de Nekrasov şi zeci de alte poezii au trecut din filele cărţilor şi ale revistelor în culegeri populare de cîntece şi apoi în cîntecul popular. Adesea, cîntăreţii populari modificau şi prescurtau în felul lor poeziile, făcîndu-le mai potrivite pentru cîntec.

Adesea „au pornit în popor" şi melodii compuse de compozitori. Ele au intrat în viaţa de toate zilele a poporului cu aceleaşi drepturi ca şi cîntecele populare

compuse de însuşi poporul. În unele culegeri populare întîlnim cîntecul „Sarafanul roşu“, cules de la cîntăreţi populari care nu cunoşteau numele autorului, deşi este sigur faptul că muzica acestui cîntec e creaţia compozitorului Varlamov, iar textul al poetului Ţîganov. Mulţi au ascultat cîntecul popular „Singur ies pe drum“ pe versuri de Lermontov. Dar puţini ştiu că această melodie e creată de o compozitoare, E. Şaşina, care acum a fost dată uitării.

*

Cîntecul răsună în diferite feluri în mijlocul poporului. El e cîntat, de pildă, pe o singură voce; o interpretare de acest fel e descrisă de Turgheniev în povestirea „Cîntăreţii“ (fragmentul citat în capitolul al doilea). Dar de cele mai multe ori, melodiei de bază i se mai adaugă voci secundare, care, împletindu-se între ele, formează o ingenioasă urzeală muzicală. Rînd pe rînd, o voce sau alta reia melodia de bază, trecînd apoi pe al doilea plan.

Şi Gorki descrie un cîntec, un cor pe mai multe voci. El ne povesteşte felul

cum cîntau muncitorii brutari, în a căror melodie își găsea expresie întreaga tristețe a vieții lor lipsite de bucurii:

«Uneori cîntam, și cîntecul nostru începea astfel: în toiul lucrului, deodată, unul din noi ofta greu, ca un cal ostenit, și începea încet unul din acele cîntece tărăgănate, a căror melodie tînguitoare și duioasă alină totdeauna tristețea din sufletul celui care le cîntă. Numai unul din noi cînta, iar noi, la început tăcuți, ascultam cîntecul singuratic, care se stingea și amuțea sub tavanul apăsător al subsolului, ca flacăra mică a unui foc în stepă, într-o noapte umedă de toamnă, cînd cerul cenușiu stă parcă suspendat deasupra pămîntului ca un acoperămînt de plumb. Pe urmă, alt tovarăș își unea și el glasul cu al aceluia care cînta și iată că două glasuri pluteau încet și trist în aerul înăbușitor din groapa noastră îngustă. Deodată, mai multe glasuri susțineau în același timp cîntecul — care se umfla ca un val, răsuna din ce în ce mai puternic, se întărea și dărîma parcă zidurile umede și grele ale temniței noastre de piatră...

«Toţi cei douăzeci şi şase cîntau. Aceste voci puternice, deprinse demult să cînte în cor, umpleau atelierul; cîntecul se înăbuşea în subsol, se zbătea între pietrele zidurilor, gemea, plîngea şi umplea inima cu o durere înăbuşită, fără zbuciumi, deschizîndu-i rănile vechi şi trezindu-i dorul... Cîntăreţii oftau adînc şi greu. Din cînd în cînd, unul dintre ei se oprea din cîntec şi asculta multă vreme cum cîntă ceilalţi; apoi glasul lui se amesteca din nou în valul tuturor. Altul striga trist „Asta e!" — şi cînta cu ochii închişi. Poate că valul sonor şi larg al sunetelor i se părea un drum care duce undeva departe, un drum larg, strălucind în soare, de-a lungul căruia se vede pe el însuşi mergînd.»

In povestirea lui Gorki nu este vorba de o simplă interpretare a cîntecului, ci de o creaţie vie, de exprimare în cîntec a celor mai puternice pasiuni şi gînduri. Tocmai aşa trăieşte cîntecul în popor.

In cîntecul coral — atît în cel popular cît şi în cel creat de profesionişti — sînt folosite voci de înălţimi diferite şi cu diferite culori de sunet (cu un timbru diferit, cum spun muzicienii). Un cor compus

numai din voci înalte sau grave ar răsuna sărăcăcios şi monoton. De aceea, cînd într-un cor nu cîntă decît femei sau copii, se aleg voci de diferite înălţimi. Vocile înalte poartă numele de **soprană**, iar cele joase — de **alto**. O împărţire asemănătoare există şi la corul bărbătesc, unde vocile înalte se numesc **tenori**, iar cele joase — **başi**. Corul mixt (în care bărbaţi şi femei cîntă la un loc) include toate cele patru tipuri de voci.

Vocile cîntăreţilor solişti se împart de asemenea în aceste patru grupe; dar în operă au importanţă şi nuanţe mai subtile de timbru, şi totodată gradul lor de mobilitate. O soprană înaltă, legeră, avînd o mare mobilitate, se numeşte soprană **de coloratură** (rolul Liudmilei din opera „Russlan şi Liudmila" de Glinka e scris pentru soprană de coloratură [1]).

Genul cel mai răspîndit de soprană este soprana lirică (Tatiana din opera „Evgheni Oneghin" de Ceaikovski). O soprană puternică, pregnantă ca timbru, se

---

[1]) Cuvîntul italian *coloratura* înseamnă în traducere exactă: colorit (culoare). In sens figurat el înseamnă împodobirea (colorarea) melodiei cu pasaje vocale uşoare şi rapide. (N. red. ruse)

numeşte soprană **dramatică** (Liza din „Dama de pică“ de Ceaikovski). Vocile grave de femei, care în cor poartă numele de alto, sînt şi ele împărţite în operă: cele mai grave poartă numele de **contralto**, iar cele puţin mai înalte de **mezzo soprano** (în limba italiană — jumătate soprană), adică o voce mijlocie, între soprană şi contralto. Tenorii se împart şi ei în **tenori lirici** şi **dramatici**. Lenski din opera „Evgheni Oneghin“ este un tenor liric, iar Herman din opera „Dama de pică“ este un tenor dramatic. Vocile grave bărbăteşti poartă numele de **bariton** (rolul lui Oneghin e scris pentru bariton) şi **başi** (basul este cea mai gravă voce de bărbat: pentru başi sînt scrise rolul morarului din opera „Rusalka“ de Dargomîjski şi al lui Konceak din opera „Cneazul Igor“ de Borodin).

★

Incă din vremurile de demult, muzicienii căutau să găsească un mijloc de a aduna şi păstra pentru generaţiile următoare marea bogăţie de cîntece populare. Incă din veacul al XVIII-lea, au apărut primele culegeri de cîntece scrise pe note.

Scanned with OKEN Scanner

În veacul al XIX-lea, cei mai de seamă compozitori notau și prelucrau cîntece populare ruse. Și astăzi mai răsună în concertele noastre cîntece notate și prelucrate de Balakirev, Rimski-Korsakov, Liadov.

Înainte vreme, culegătorii de cîntece populare erau îndeobște atrași de cîntecele bătrînești cîntate de țărani, deoarece îi interesau ca monumentele muzicale și poetice ale vremurilor străvechi. Cu cît era mai vechii cîntecul, cu atît li se părea mai demn de luare aminte.

Studiul monumentelor antichității este într-adevăr un lucru interesant și însemnat. Și pe lîngă aceasta, cîntecele bătrînești au același efect emotiv și asupra ascultătorului din zilele noastre. Dar astăzi, cercetătorii sovietici nu se interesează numai de vremurile vechi. Ei culeg și studiază cîntece țărănești, ostășești, cîntece compuse în închisorile țariste, cîntece revoluționare, care îndemnau poporul să lupte împotriva țarului și a moșierilor. Ei culeg cîntece populare contemporane, comparînd cu atenție diferitele lor variante, studiind felul cum trăiește un cîntec în popor.

Scanned with OKEN Scanner

În Țara Sovietică, cîntecul rus răsună acum cu o putere nouă, nemaiîntîlnită în trecut. Astăzi, cei mai buni cîntăreți interpretează cîntecele ruse la concerte, la radio; pe zi ce trece, se înmulțește numărul corurilor care execută cîntece populare. Cel mai vechi cor popular rus poartă cu mîndrie numele întemeietorului său, M. E. Piatnițki — un mare cunoscător al cîntecului rus.

Primul concert al corului a avut loc în anul 1911. Cu prilejul acestui concert, ascultătorii au putut cunoaște cîntecul rus așa cum e găsit de cele mai multe ori în popor, nedespărțit de dans, de joc, de datini. Programul corului nu era alcătuit din cîntece separate, ci din scene întregi: „Seara la ulucă", „Ritualul de nuntă" și altele. Înainte de revoluție, corul nu putea ființa decît datorită excepționalei energii a lui Piatnițki și devotamentului cîntăreților-țărani față de această îndeletnicire iubită. Concertele se dădeau rareori și, după fiecare din ele, coriștii se despărțeau îndreptîndu-se către locurile lor de baștină. Corul n-a putut deveni un colectiv de concert permanent și puternic decît după Marea Revoluție

Scanned with OKEN Scanner

Socialistă din Octombrie. Componența lui s-a lărgit și cercul ascultătorilor săi a crescut considerabil. Acum corul poartă numele de cinste de Corul popular rus de stat „Piatnițki".

Conducătorul artistic al corului, compozitorul V. G. Zaharov, a creat o serie de admirabile cîntece despre noul sat sovietic, despre omul simplu sovietic. Cîntecele lui Zaharov sînt cîntate pretutindeni și găsești cu greu om care să nu cunoască melodii ca „Petrecere", „Și cine-l știe", „Ei, negurile mele".

Cîntecul popular a fost și va rămîne un puternic izvor de inspirație pentru compozitori și poeți. De cîte ori nu s-au inspirat poeții și scriitorii ruși din imaginea drumurilor ruse, a troicei, a surugiului care cîntă un cîntec tot atît de necuprins ca și nemărginitele înfinderi ale Rusiei!

Surugiul pune-n cîntec
Ceva scump, natal și sfînt;
Cînd al dorului descîntec,
Cînd al inimii avînt. [1])

---

[1]) *A. S. Pușkin* — Opere alese, Ed. „Cartea Rusă", vol. I, 1954, pag. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa scria Puşkin despre cîntecul rus. De cîte ori nu şi-au adus aminte poeţii de cîntecele de leagăn auzite în copilărie! Lermontov a scris un cîntec admirabil, care este tot atît de simplu ca un cîntec popular de leagăn:

Dormi copile, bucurie,
Nani puiul meu!
Luna cată argintie,
Spre pătucul tău!

Turgheniev — în „Cîntăreţii", Cehov — în povestirea „Stepa" Gorki — în „Cum se compune un cîntec", vorbesc despre cîntec cu o adîncă şi sinceră emoţie, ca despre glasul poporului lor.

Nu există compozitor rus care să nu fi ţinut seamă, în creaţia sa, de bogăţia cîntecului rus. „Muzica o creează poporul, nouă compozitorilor nu ne rămîne decît s-o aranjăm" — spunea marele compozitor rus Glinka.

In celebra sa „Kamarinskaia" (scrisă pentru orchestră) el a folosit melodiile a două cîntece ruseşti — unul de nuntă şi altul de joc. Şi, în prelucrarea genialului maestru, aceste cîntece au prins cu-

lori noi și au căpătat strălucirea unor pietre nestemate șlefuite de un giuvaergiu.

În multe opere și simfonii ruseşti găsim melodii de cîntece populare, prelucrate cu dragoste și măiestrie.

Inălțimi, înălțimi pînă-n stele, pînă-n nori!
Adîncimi, adîncimi — hău de mare neatins
Larg întins, larg întins — pe pămîntul necuprins!
Un fuior de vîltori, poartă Niprul călător!

Așa cîntă ceata liberă a guslearului [1]) Sadko în opera lui Rimski-Korsakov. În crearea acestui cor, compozitorul s-a inspirat dintr-un cîntec popular foarte vechi, notat într-una din primele culegeri de cîntece.

Ascultînd la vreun concert sau la radio Simfonia a IV-a de Ceaikovski, urmăriți cu atenție ultima parte a ei. Veți desluși ușor tocmai melodia cîntecului. „Un mes-

[1]) Cîntăreț din guslă (N. trad.)

teacăn tînăr se-nalță" pe care am analizat-o în capitolul al treilea.

Culegînd cîntecele populare, compozitorii ruși le ascultau cu atenție ca și cum în ele ar fi răsunat vocea poporului, și, folosind melodiile unor cîntece populare în compozițiile lor, căutau să se exprime simplu și pe înțelesul poporului. Pentru Glinka, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov, Ceaikovski și alți compozitori ruși, graiul cel mai drag era acela al cîntecului popular. De aceea chiar și melodiile lor originale au un caracter rus, iar unele din ele pot fi cu greu deosebite de un cîntec popular autentic.

Compozitorii ruși au creat multe cîntece frumoase. Nu toate sînt scrise după modelul cîntecelor populare, și nici nu sînt toate atît de simple încît să poată fi cîntate de orice cîntăreț. Creațiile pentru voce (sau cum se spune adesea — vocale) pot fi foarte diferite și pot purta diferite denumiri. Două denumiri se întrebuințează mai des: cîntec și romanță. In cîntec, melodia este de obicei destul de simplă, poate fi reținută ușor și se repetă de cîteva ori cu un text diferit. (Cîntecul în care diferitele cuplete se

cîntă pe aceeaşi melodie se numeşte cîntec cu cuplet sau cîntec strofic.)

Repetarea uneia şi aceleeaşi melodii cu texte diferite este posibilă, desigur, numai pentru că ea redă caracterul general al textului, şi nu momente izolate. Altfel, melodia care corespunde textului primului cuplet nu s-ar mai potrivi nici decum cu cel de al doilea.

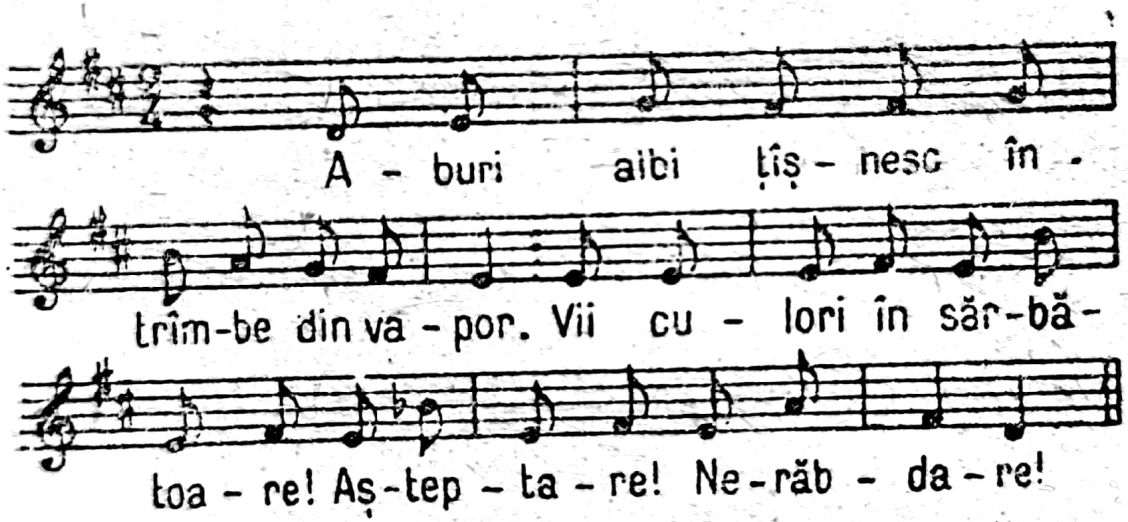
Romanţa se deosebeşte în multe privinţe de cîntec. In primul rînd, în ea textul şi muzica se îmbină într-un alt fel. Intr-o romanţă, muzica nu redă numai conţinutul general al textului, atmosfera generală a poeziei, ci şi diferite imagini ale ei şi de aceea forma obişnuită de cuplet se întîlneşte mai rar în romanţe.

Aţi ascultat „Cîntecul de drum" al lui Glinka? Cu toate că se numeşte „cîntec", cuvintele şi muzica sînt aici mai strîns legate între ele decît în cîntecele simple şi, în această privinţă, el se apropie mai mult de romanţă. Acest cîntec (cu text de Kukolnik) este scris sub impresia inaugurării primei căi ferate din Rusia — între Petersburg şi Ţarskoie Selo (actualmente — oraşul Puşkin). Cuvintele şi muzica primului cuplet, care se cîntă

Scanned with OKEN Scanner

cu repeziciune, redau agitaţia veselă a mulţimii care aşteaptă trenul:

Aburi albi ţîşnesc în trîmbe
Din vapor [1])
Vii culori în sărbătoare!
Aşteptare! Nerăbdare!

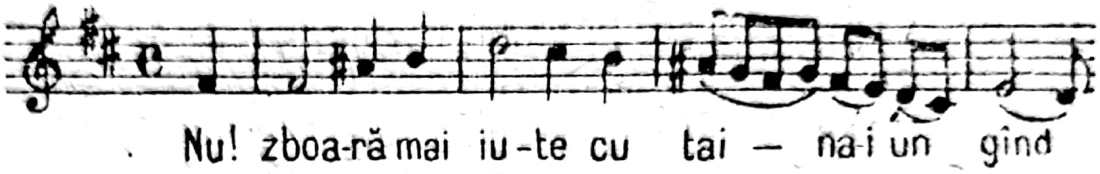


Pe urmă, muzica, în concordanţă cu textul, îşi schimbă deodată caracterul. Ea nu mai redă acum tumultul mulţimii, ci emoţia înainte de bucuria întîlnirii.

---

[1])Aşa este numită locomotiva în text; pe atunci încă nu se stabilise deosebirea dintre cele două denumiri: în limba rusă locomotivă = parovoz; vapor = parohod.) (N. trad.)

Nu! Zboară mai iute cu taina-i un gînd!
Şi inima numără clipe bătînd!



Aşa se succed în „Cîntecul drumului“ de Glinka imaginile mulţimii zgomotoase şi agitate din preajma trenului şi expresia sentimentelor ascunse tainic în inima omului.

Uneori, în melodia unei romanţe, pot să se distingă intonaţiile graiului vorbit, melodia devine „recitată“ (vorbită). Melodii de acest fel se întîlnesc adesea în muzica vocală a lui Dargomîjski şi Musorgski, ca bunăoară în acel cîntec dramatic de Dargomîjski intitulat „Bătrînul caporal“. Cîntecul acesta, scris pe text de Kurocikin (după Béranger) exprimă protestul împotriva robiei soldatului şi împotriva bunului plac al ofiţerilor, caracteristice pentru armata de altădată. El zugrăveşte drumul unui bătrîn soldat, eroul multor lupte, către locul de execuţie. In muzica lui Dargomîjski răsună

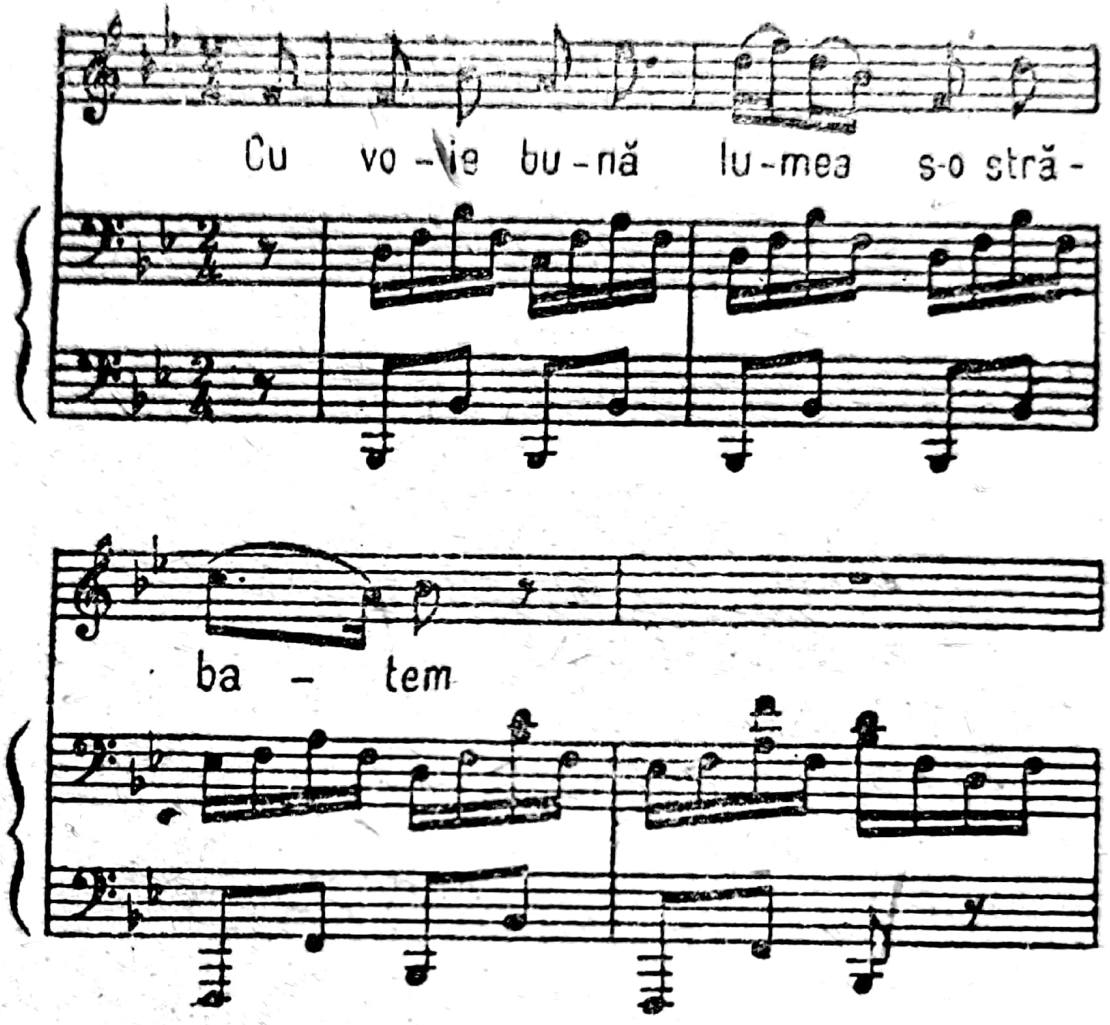
parcă cuvîntul viu al eroului, care-şi ia rămas bun de la tovarăşii săi înainte de execuţie:

Ţineţi voinicilor pasul!
Arma semeţ o purtaţi!
Luleaua-i cu mine! Popasul
Din urmă, cîntînd, mi-arătaţi!

Desigur că în cîntec, ca şi în romanţă, rolul cel mai de seamă îl joacă vocea cîntăreţului. El rosteşte textul, el cîntă melodia care întăreşte expresivitatea textului. Iar acompaniamentul instrumental completează vocea, spune ceea ce nu a putut fi exprimat în melodie. Dacă aţi avut prilejul să ascultaţi „lieduri", cîntece de Schubert ca — „La drum", „Incotro?" sau „Păstrăvul" — amintiţi-vă cît de bine este redat murmurul pîrîului, zgomotul vesel al roţilor de moară. (vezi ex. pag. 96)

Şi tocmai pianul este cel care redă acest zgomot vesel de moară. Nu se mai poate spune aici că pianul acompaniază melodia, întrucît în cazul de faţă el nu se mărgineşte la atît, ci redă imaginea din text.

Scanned with OKEN Scanner



Prin natura lor, romanţa şi cîntecul sînt strîns legate de poezie. Versurile bune cer parcă ele singure muzică. Istoria cîntecului şi a romanţei ruse e legată de creaţia poetică.

Poeziile lui Puşkin au avut o uriaşă însemnătate pentru romanţele ruse. Incă din vremea cînd marele poet era încă un băieţandru pe băncile şcolii, prieteni

de-ai lui — tineri muzicieni — scriau muzică pe poeziile lui.

Contemporanul lui Puşkin, compozitorul Glinka, care era foarte apropiat de Puşkin în ceea ce priveşte spiritul creaţiei sale, a scris minunate romanţe pe versuri de Puşkin. Romanţele scrise de Glinka pe versuri de Puşkin, „Mary“, „Cupa“, „Unde-i trandafirul nostru“ şi mai ales „Imi amintesc de-o fermecătoare clipă“, se numără printre cele mai admirabile creaţii ale muzicii vocale ruse.

Romanţele ruse se îmbogăţesc mereu cu teme noi, cu noi imagini poetice. In creaţia lor, compozitorii nu se mărginesc la lirism, la exprimarea unor emoţii personale. Dargomîjski spunea despre cunoscutul său cîntec „Bătrînul caporal“, că ar fi un „cîntec dramatic“, subliniind prin aceasta faptul că el n-a vrut să redea sentimentele eroului său printr-o naraţiune, ci l-a pus pe el să vorbească, aşa cum se întîmplă în realitate în dramă. Dargomîjski a mai scris şi alte cîntece fermecătoare — scenete satirice, zugrăvind în ele chipuri vii de „oameni mici“ din vremea lui, oropsiţi şi năpăs-

tuiţi. Astfel sînt cîntecele lui „Viermele", „Consilierul titular".

In cîntecele sale, Musorgski zugrăveşte realitatea cu şi mai mult curaj. In ele se reflectă viaţa ţăranilor din vremurile de altădată — o viaţă de mizerie, o viaţă de trudă grea, lipsită de drepturi şi de bucurii. Prin cîntecele sale, Musorgski se apropie de poezia lui Nekrasov; unele din cîntecele lui sînt scrise chiar pe texte de Nekrasov („Kalistrat", „Cîntecul de leagăn al lui Eriomuşka").

De-a lungul dezvoltării sale, muzica clasică vocală a păşit alături de poezie, surprinzînd tot ce era mai înaintat, mai important în creaţia poetică, dînd versurilor o şi mai mare expresivitate.

In zilele noastre, cîntecul şi romanţa sovietică sînt şi ele strîns legate de text. Cîntecul nostru de mase — gen nou, apărut în epoca sovietică, se dezvoltă într-o strînsă colaborare cu poezia.

Inainte de revoluţie erau rare cazurile cînd romanţele compozitorilor profesionişti deveneau cîntece cu o largă popularitate. Compozitorii sovietici socot o datorie de onoare să scrie cîntece care să nu fie destinate numai interpreţilor pro-

fesioniști, numai acelora care au studiat arta cîntului, ci și maselor largi populare. Pentru compozitorul sovietic, cîntecul este un gen prin care se adresează celor mai largi mase ale poporului nostru.

In muzica și în cuvintele cîntecelor sovietice de mase este oglindită întreaga viață a țării sovietice. Și cu cît mai viu e ea oglindită, cu atît cîntecul este mai iubit. Astfel, gîndiți-vă cît de uriașă este popularitatea cucerită de cîntecele scrise pe textul poetului V. Lebedev-Kumaci, ca bunăoară „Cîntec despre patrie", compus de I. Dunaevski, care a devenit semnalul stațiilor sovietice de radio. In viața de toate zilele a poporului sovietic au prins rădăcini adînci și alte cîntece pe versurile acestui poet care, a știut să dea în ele o expresie precisă și concretă a sentimentelor și gîndurilor proprii oamenilor sovietici. Cuvintele acestor cîntece răsună ca niște lozinci:

Nu cunosc în lume altă țară,
Unde atît de liber poți trăi.
(„Cîntec despre patrie")

Scanned with OKEN Scanner

Există multe cîntece scrise pe texte ale poetului M. Isakovski. Versurile sale sînt ele însele cantabile și îți vine să le cînți, nu să le citești. Pe versurile acestui poet a compus cîntece deosebit de reușite V. Zaharov. De pildă cîntecul „Ei negurile mele", creat în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, poate fi comparat cu cele mai bune modele ale creației populare.

Și cîntece create după război, pe texte de Isakovski, au pătruns adînc în viața noastră; așa este, de pildă un cîntec de Blanter: „Sub stelele Balcanilor". In cuvintele simple și în refrenul acestui cîntec își găsește expresia sentimentul unei profunde și sincere dragoste de patrie:

Mîndră țară e Bulgaria,
Dar ca Rusia — țară nu-i!

Tot despre aceasta vorbește și cîntecul „Păsările călătoare" (compus tot de Isakovski și Blanter).

Și viața fericită a copiilor sovietici își găsește oglindirea în cîntecele compozitorilor sovietici; îi vedem, de pildă, cum

Scanned with OKEN Scanner

învață la școală sau cum se odihnesc vara într-o tabără de pioneri. Copiii mai mici cîntă cu plăcere cîntecul „Călătorii veseli“ scris pe textul poetului S. Mihalkov:

Noi mergem, mergem, mergem,
In locuri depărtate,
Ca buni vecini noi mergem,
Prieteni fericiți.

Muzica acestui cîntec a fost scrisă de compozitorul M. Starokadomski.

In cîntecul lui E. Jarkovski este vorba despre un tînăr și vesel turist care pășește:

Sus în munte, pe repezi poteci,
Printre ape cristaline...

Compozitorul D. Kabalevski, care a scris multe cîntece și diferite creații muzicale pentru copii, e autorul cîntecului „Cei patru băeți veseli“. In acest cîntec e vorba de ajutorul dat de copiii sovietici părinților și fraților lor mai mari în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei.

Scanned with OKEN Scanner

Copiii nu merg la război!
Dar fi-vom şi noi mari!
Si pînă-atunci luptăm şi noi
Aici ca pe hotar!

Acesta este refrenul cîntecului. Compozitorii sovietici au mai scris pentru copii multe alte cîntece frumoase, cunoscute din lecţiile de cînt sau din repetiţiile de cor.

Cîntecele patriei noastre, în care poeţii şi compozitorii au dat expresie sentimentelor şi gîndurilor întregului nostru popor, răsună departe, dincolo de hotarele patriei noastre. Ele sînt cîntate în ţările de democraţie populară, le cîntă oamenii înaintaţi din lumea întreagă. Unul dintre muzicienii sovietici care a participat la Festivalul Tineretului Democrat de la Budapesta povesteşte cîte cîntece sovietice a putut auzi acolo:

«Cîntecele noastre au devenit atît de dragi popoarelor din diferite ţări încît acestea le socotesc printre cîntecele lor populare. Cîntecele noastre şi-au pierdut autorii — ele sînt cîntate în Franţa, Anglia, America, China, Ungaria, Bulgaria şi oamenii cred adesea că sînt „cîntece

populare franceze", „cîntece populare maghiare" ş.a.m.d. „Imnul tineretului democrat" compus de Anatoli Novikov pe textul lui Lev Oşanin a devenit cîntecul cel mai iubit al întregului tineret progresist din lume. Am auzit acest imn cîntat de delegaţia Madagascarului în limba malgaşă, de negrii din Nigeria în limba lor, de indieni în limba bengali. La brigada de tineret a colhozului „Tînăra gardă" din sudul Ungariei, tineri ţărani ne-au invitat să ascultăm cîntece populare maghiare. Vă puteţi închipui cît de surprinşi am fost, cînd ne-au cîntat melodia „Marşul partizanilor". Le-am spus: „Acesta e un cîntec de-al nostru, sovietic, despre luptele de partizani din Extremul Orient". Doi flăcăi au început să ne contrazică: „Da'de unde! In cîntec nici vorbă nu e de partizani sau de Extremul Orient. E un cîntec despre viaţa noastră fericită". „Ei, o să vă mai cîntăm un alt cîntec popular", şi au început să cînte cîntecul „Dacă mîine-i război, dacă duşmanul ne va ataca..." De data aceasta nu i-am mai contrazis. N-am spus decît atît:

Scanned with OKEN Scanner

„Cîntecul acesta se cîntă și pe la noi“».[1])

Cum de și-au cucerit cîntecele sovietice o asemenea dragoste? Pentru că nu numai textul lor, ci și melodia exprimă în ele o atitudine nouă față de viață și de muncă, față de ceilalți oameni și celelalte popoare, pentru că ele oglindesc orînduirea nouă a vieții noastre. Tocmai de aceea le sînt apropiate și celor care năzuiesc spre această orînduire nouă, dreaptă a vieții. Tocmai de aceea cîntecul sovietic despre partizanii din Extremul Orient a putut deveni un cîntec al țăranilor maghiari care construiesc patria lor nouă.

Cîntecul și romanța sînt genurile cele mai simple, cele mai accesibile ale artei muzicale. Muzica vocală, legată de un text poetic, de tema lui, de subiectul și imaginile lui, este întotdeauna mai accesibilă decît muzica instrumentală, lipsită de text. Dar asta nu înseamnă că muzica instrumentală ar fi lipsită de conținut, sau că ar avea un conținut atît de complicat, încît cineva care nu are

[1]) E vorba tot despre un cîntec sovietic. (N. trad.)

studii muzicale nu ar putea s-o înțeleagă. Vă vom vorbi acum și despre ceea ce poate să exprime muzica instrumentală, și de felul cum instrumentele muzicale ajută vocea. Dar pentru asta va trebui să facem mai întîi cunoștință cu diferite instrumente muzicale. Lor le vom închina capitolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

Cum a răsunat trestia şi coarda unui arc. Ce sînt guslele. Ce fel de instrumente muzicale există şi de ce sînt atît de numeroase. Ce este orchestra. „Familia" instrumentelor muzicale. Ce este un pian.

Incă din timpuri străvechi, oamenii au început să-şi exprime gîndurile şi simţămintele în cîntec. Probabil că odată cu vorbirea, omul a prins să şi cînte. Invăţînd să cînte şi să compună cîntece, el a început să asculte cu atenţie tot ceea ce se auzea în jurul lui. Şi multe lucruri ce i se păreau înainte omului un simplu zgomot, au devenit pentru el muzică. Omul nu s-a mărginit la propria sa voce, ci a început să emită sunete muzicale

Scanned with OKEN Scanner

cu ajutorul diferitelor obiecte care au început să cînte, să prindă glas, au devenit **instrumente muzicale.**

Instrumentele muzicale ale oamenilor primitivi erau tot atît de rudimentare și grosolane ca și uneltele lor de muncă. Știți că primele unelte născocite de om au fost un soi de „prelungire" sau de „înlocuitori" ai uneltei sale naturale — mîna. Primele instrumente muzicale ale omului înlocuiau și ele, într-un fel, propriul său corp. În loc să bată măsura din palme sau din picioare, oamenii au început s-o bată cu o pereche de scoici, cu bucăți de lemn, cu niște pietre plate. Sunetele produse în acest fel erau mai puternice și mai diferite. În felul acesta au apărut primele instrumente de **percuție.** Instrumentele de percuție ale oamenilor primitivi erau foarte variate — diferite sunătoare, zbîrnîitoare, pîrîitoare. Oamenii au fost foarte mîndri de invenția instrumentelor muzicale. Sunătoarea făcută dintr-un fruct uscat, scobit și umplut cu sîmburi sau pietricele — „străbunica" sunătoarelor cu care se joacă astăzi copiii mici — se afla la loc de cinste în societatea primitivă: numai și-

Scanned with OKEN Scanner

fului tribului îi era îngăduit s-o ţină în mînă.

Născocirea multor instrumente muzicale a avut loc, probabil, datorită unor întîmplări de felul acesta: lovind cu bățul un copac scorburos și auzind un sunet puternic, întru totul diferit de cel obţinut prin lovirea unui copac sănătos, omul a descoperit proprietatea de a resona, de a întări sunetele, a corpurilor goale pe dinăuntru. Așa a ajuns omul să născocească toba — foarte rudimentară, din lemn — iar apoi instrumentele și mai complicate, cu resonator.

Tot din întîmplare poate că a răsunat și o tulpină goală de trestie, din care, pe urmă oamenii au învăţat să confecţioneze diferite instrumente de suflat, adică instrumente în care sunetul se produce prin suflarea aerului în tub. Tulpina de trestie a fost „străbunica" fluierului de păstor, a diferitelor fluiere și fluierașe de copii și a instrumentelor contemporane de suflat: flautul, oboiul și altele.

Mai tîrziu oamenii au învăţat să construiască din oase de animale instrumente de suflat — fluiere de acest fel pot fi văzute în zilele noastre în muzee, printre

uneltele erei de piatră. La aceste fluiere de os putem observa niște găuri laterale: înseamnă că oamenii din epoca de piatră își dăduseră seama cum pot să producă cu acest instrument diferite sunete, astupînd și destupînd găurile și schimbînd în felul acesta lungimea coloanei de aer care vibrează.

Făcîndu-și un arc pentru vînatul animalelor sălbatice, omul a căutat să vadă dacă coarda arcului e bine întinsă. Vibrînd, ea producea un sunet muzical. Oamenii au auzit acest sunet de mii de ori și nu l-au băgat în seamă. Dar iată că, odată, vreunul din ei l-a ascultat mai atent, a ciupit din nou și din nou coarda, urmărindu-i cîntecul. Și în felul acesta coarda unui arc a devenit o coardă muzicală, și arcul de vînătoare — un instrument muzical. Au trecut multe veacuri pînă cînd acestei coarde unice i s-au mai adăugat cîteva și astfel a apărut harpa, unul din cele mai vechi instrumente. Desigur că ea semăna foarte puțin cu harpa noastră contemporană — acel instrument muzical frumos, cu multe strune, poleit cu aur; totuși era un instrument muzical,

Scanned with OKEN Scanner

destul de departe de primitivul „arc de vînătoare muzical".

Instrumentele de percuție și de suflat au fost născocite înaintea celor de coarde. Ele înlocuiau parcă instrumentele naturale ale omului: vocea lui proprie și palmele sale. Dar sunetul instrumentelor de coarde nu mai era o înlocuire, o imitație de acest fel — era ceva cu totul nou.

Instrumentele de coarde au exercitat mai tîrziu o puternică înrîurire asupra dezvoltării artei muzicale. Multă vreme muzica instrumentală n-a fost de sine stătătoare: ea însoțea cîntecul sau îl imita. Muzica pentru instrumente se scria aproape la fel ca și pentru voci, instrumentele nu făceau altceva decît să completeze vocile care lipseau. Dar în timp ce sunetele instrumentelor de suflat seamănă într-adevăr cu cele ale vocii, sunetele instrumentelor de coarde (în special, cele produse prin ciupire) au un caracter cu totul diferit. Tocmai de aceea muzicienii au ajuns la concluzia că instrumentele de coarde nu trebuie întrebuințate ca o completare a vocii, ci mai de grabă ca un fond pentru voce.

Scanned with OKEN Scanner

destul de departe de primitivul „arc de vînătoare muzical".

Instrumentele de percuție și de suflat au fost născocite înaintea celor de coarde. Ele înlocuiau parcă instrumentele naturale ale omului: vocea lui proprie și palmele sale. Dar sunetul instrumentelor de coarde nu mai era o înlocuire, o imitație de acest fel — era ceva cu totul nou.

Instrumentele de coarde au exercitat mai tîrziu o puternică înrîurire asupra dezvoltării artei muzicale. Multă vreme muzica instrumentală n-a fost de sine stătătoare: ea însoțea cîntecul sau îl imita. Muzica pentru instrumente se scria aproape la fel ca și pentru voci, instrumentele nu făceau altceva decît să completeze vocile care lipseau. Dar în timp ce sunetele instrumentelor de suflat seamănă într-adevăr cu cele ale vocii, sunetele instrumentelor de coarde (în special, cele produse prin ciupire) au un caracter cu totul diferit. Tocmai de aceea muzicienii au ajuns la concluzia că instrumentele de coarde nu trebuie întrebuințate ca o completare a vocii, ci mai de grabă ca un fond pentru voce.

Scanned with OKEN Scanner

Încă ceva. La harpă, și mai tîrziu și la alte instrumente muzicale (lăută, ghitară), puteai face să răsune cîteva coarde deodată. În timp ce cîntau, muzicanții ascultau cu atenție diferitele combinații de sunete produse de coardele atinse simultan și, cu timpul, au selecționat cele care sunau mai armonios, mai plăcut. Aceste combinații de sunete au căpătat numele de **acorduri**: cuvîntul acesta provine de la cuvîntul grec **corda**, care înseamnă coardă, strună.

Acum cuvîntul **acord** nu înseamnă numai o combinație de coarde, ci în general orice combinație simultană de sunete aflate într-o anumită corelație de înălțime. Acordurile care însoțesc o melodie și se contopesc cu ea într-o unitate muzicală plăcută auzului constituie **armonia** (Armonia — este un cuvînt de origină greacă, care înseamnă concordanță, îmbinare plăcută; în cazul nostru — îmbinarea sunetelor). Armonia completează expresivitatea melodiei și îi dă muzicii o sonoritate mai plină și o multiplicitate de nuanțe diferite.

★

Scanned with OKEN Scanner

Cînd strămoșii noștri descopereau proprietatea unui obiect oarecare de a produce sunete, aceasta li se părea o adevărată minune: în ochii lor, obiectele moarte, căpătînd glas, înviau. Trestia care a început să cînte stă la baza subiectului multor basme populare, legende și cîntece. Intr-unul din acestea se vorbea de o tînără fată ucisă, pe al cărei mormînt a crescut o trestie; cînd aceasta a fost tăiată și din ea s-a făcut un fluier, trestia a început să cînte și să povestească cu glas omenesc împrejurările în care fata a fost ucisă, spunînd și numele ucigașului. Acest basm a fost transpus în versuri de celebrul poet rus M. I. Lermontov:

Pe malul unei ape
Voios pescarul sta.
O trestie uscată
La vînt se legăna.
O frînse-atunci pescarul
Și lemnul cel mlădiu
Il prefăcu în fluier
Cu viers prelung și viu.
Cînta, cînta pescarul,
Și trestia cînta...

Scanned with OKEN Scanner

Si glas de om cu glasuri
De vînt se împletea..

Poporul a exprimat profunda sa admirație față de uriașa putere a muzicii, în multe cîntece, povești și bîline.

Vă amintiți, firește, de povestea lui Sadko, guslearul din Novgorod care, ajuns în fundul mării, a început să cînte la guslă, iar împăratul mărilor și întreaga lui împărăție au prins a juca cu atîta foc, încît pe mare s-a stîrnit o furtună cumplită. Această bîlină ne arată că, încă din vremuri străvechi, patria noastră a fost renumită pentru talentații ei muzicanți, care știau să cînte din gură și la instrumente populare.

Muzicanții care cutreierau orașele și satele, înveselind poporul cu cîntecele și jocurile lor, se numeau în vechime măscărici. Poporul îi iubea, dar biserica îi prigonea cu asprime, pentru că adesea, în cîntecele lor, ei își băteau joc de lăcomia și ipocrizia ierarhilor bisericești. Pe la mijlocul veacului al XVII-lea, din ordinul patriarhului, au fost confiscate și apoi arse în public instrumentele muzicale ale măscăricilor din Moscova.

Scanned with OKEN Scanner

Numărul instrumentelor populare ruse este foarte mare. Unele au ieşit din uz, fiind înlocuite cu altele mai complicate, mai perfecţionate; altele mai sînt folosite şi în zilele noastre de instrumentiştii populari. Există şi orchestre întregi de instrumente populare.

Prima orchestră populară rusă a fost înfiinţată în deceniul al nouălea al veacului trecut de talentatul muzician V. Andreev. Dar orchestrele de instrumente populare n-au căpătat o largă răspîndire decît după revoluţie. Le puteţi auzi peste tot: la radio, la concerte, la spectacolele date de amatori. In anul 1938, unul din aceste colective a căpătat denumirea de Orchestra de stat de instrumente populare ruse. Orchestrele de instrumente populare se bucură de mare dragoste în rîndurile ascultătorilor. Compozitorii sovietici scriu cu bucurie muzică pentru ele.

In orchestre de acest fel există cîteva feluri de instrumente de coarde ciupite — cunoscuta **balalaică, domra,** care seamănă cu balalaica, dar are cutia de rezonanţă în formă ovală şi nu triunghiulară cum este cutia balalaicei şi, în fine, **gusla** — un instrument care se întîlneşte

Numărul instrumentelor populare ruse este foarte mare. Unele au ieşit din uz, fiind înlocuite cu altele mai complicate, mai perfecţionate; altele mai sînt folosite şi în zilele noastre de instrumentiştii populari. Există şi orchestre întregi de instrumente populare.

Prima orchestră populară rusă a fost înfiinţată în deceniul al nouălea al veacului trecut de talentatul muzician V. Andreev. Dar orchestrele de instrumente populare n-au căpătat o largă răspîndire decît după revoluţie. Le puteţi auzi peste tot: la radio, la concerte, la spectacolele date de amatori. In anul 1938, unul din aceste colective a căpătat denumirea de Orchestra de stat de instrumente populare ruse. Orchestrele de instrumente populare se bucură de mare dragoste în rîndurile ascultătorilor. Compozitorii sovietici scriu cu bucurie muzică pentru ele.

In orchestre de acest fel există cîteva feluri de instrumente de coarde ciupite — cunoscuta **balalaică, domra,** care seamănă cu balalaica, dar are cutia de rezonanţă în formă ovală şi nu triunghiulară cum este cutia balalaicei şi, în fine, **gusla** — un instrument care se întîlneşte

mai rar în zilele noastre, dar care în vechime era unul din cele mai iubite. Despre guslă se vorbește în bîlinele închinate lui Sadko, lui Solovei Budimirovici, în minunatul monument al literaturii ruse vechi „Cîntec despre oastea lui Igor". Gusla este o cutie lată și turtită, pe deasupra căreia sînt întinse corzile (guslele din vremea noastră au aproximativ douăzeci de coarde). În capacul de sus al cutiei se găsește o gaură pentru ca rezonanța să fie mai bună. „Gusla răsunătoare" — așa s-a numit în vechime acest instrument, din cauza sunetului ei plin și amplu. În „Cîntec despre oastea lui Igor", sunetul guslei este comparat cu cîntecul lebedei. Iată ce spune autorul „Cîntecului" despre legendarul cîntăreț guslear Boian:

A pomenit el, zice,
gîlcevi din alte vremuri.
Atunci mi-a slobozit
șoimi zece într-un pîlc de lebede;
pe care mi-o prindea
aceea și cînta
un cîntec pentru Iaroslav bătrînul...

Boian, de fapt, măi fraților,
nu zece șoimi a slobozit
în pîlcul lebedelor,
ci degetele lui măiestre
le-a petrecut pe strune vii,
și ele pentru cnezi
slavă vuietară. [1])

Muzicanții populari ruși cîntau și la alte instrumente muzicale, mai complicate. Vă aduceți aminte poate că Varlaam călugărul vagabond din „Boris Godunov" de Pușkin îi spune Uzurpatorului: „Lituanie sau Rusie, gudok sau o guslă..." Gusla știți ce este — dar ce-o fi gudok? După nume s-ar putea crede că este ceva asemănător sirenei vaporului sau a fabricii [2]). Dar în realitate așa se numea un vechi instrument rus cu coarde, pe care se cînta cu ajutorul unui arcuș (asemănător unui arc care are coarda din păr de cal). Dacă frecăm ușor și lin o coardă cu arcușul, ea va răsuna, dar cu totul deosebit față de felul cum

---

[1]) Vezi „Cîntec despre oastea lui Igor", Ed. Cartea Rusă, 1953, pag. 17—18.
[2]) In limba rusă „gudok" înseamnă și sirenă. (N. trad.).

răsună ea cînd e ciupită. Sunetul va fi prelung și „bîzîit" iată pentru ce instrumentul a căpătat această denumire.

Gudokul a fost inventat cu sute de ani în urmă. Pe unul din pereții catedralei sf. Sofia din Kiev, un pictor din vechime a zugrăvit un muzicant-solist cîntînd la gudok. După părerea savanților, această pictură datează de pe la începutul secolului al XI-lea, ceea ce înseamnă că încă de pe atunci, adică acum mai bine de nouă veacuri, strămoșii noștri știau să cînte la instrumente cu arcuș.

Gudokul a ieșit demult din uz și a fost înlocuit de vioară.

Muzicanții populari ruși au inventat și multe instrumente de suflat — diferite **fluiere, cornete** și **trompete** de lemn. Printre instrumentele muzicale de percuție folosite de popor se aflau **toba, pîrîitoarele** și **lingurile** de lemn dintre cele mai obișnuite care, în mîinile unui muzicant iscusit, produceau un ingenios efect ritmic.

Pe măsură ce muzica se dezvolta, se desăvîrșeau și se complicau instrumentele muzicale, mărindu-se totodată și numărul lor. Oamenii nu s-au mulțumit cu sunetele unui unui singur instrument, ci

Scanned with OKEN Scanner

au început să le unească în grupe — în **ansambluri.** În zilele noastre compozitorii scriu muzică atît pentru ansambluri relativ mici, din care fac parte două, trei, patru, cinci instrumente cît și pentru ansambluri din care fac parte aproape o sută de oameni care cîntă la instrumente diferite. Orchestrele sînt tocmai asemenea ansambluri.

Dar orice grupă mare de muzicanți nu se poate numi orchestră. Bunăoară, dacă toți cîntă la instrumente de același fel, ei nu formează o orchestră. E drept că există orchestre compuse din instrumente de un singur tip (orchestre de coarde, orchestre de suflători.) Dar în ele sînt reunite diferite feluri de instrumente de coarde sau de suflat. În ceea ce privește componența și sonoritatea, firește că cea mai bogată orchestră este cea simfonică (ca și orchestra de operă), care este alcătuită din instrumente de diferite tipuri. Dacă unele instrumente, de pildă cele de suflat, ar fi prea numeroase, iar cele de coarde — prea puține, sonoritatea acestei orchestre n-ar fi desăvîrșită. În orchestră, instrumentele celor trei grupe de bază — de coarde, de suflat și de percuție — tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie să se găsească într-un anumit raport; numai în acest caz ele se vor completa şi nu se vor înăbuşi. N-a fost prea uşor să se găsească acest raport. S-au făcut multe combinaţii diferite de instrumente pentru a stabili componenţa cea mai justă a orchestrei. Această formaţie n-a fost alcătuită decît pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. De atunci ea s-a mărit simţitor, dar raportul dintre grupele de instrumente de bază nu s-a schimbat prea mult. Intr-o orchestră contemporană — simfonică sau de operă — se numără peste douăzeci de diferite tipuri de instrumente (şi fiecare tip de instrument nu e reprezentat în orchestră numai printr-un singur instrument, ci prin cîteva). Dar şi acestea, ca şi primele intrumente născocite de oameni, pot fi împărţite tot în trei grupe: de coarde, de suflat şi de percuţie.

De ce este nevoie de un număr atît de mare de instrumente? De ce nu se mulţumesc oamenii cu instrumentele vechi, ci caută mereu să le desăvîrşească pe acestea şi să născocească altele noi? Iată cum stau lucrurile: nu toate sunetele muzicale pot fi produse de oricare dintre instru-

mente, ci numai de unele din ele; fiecare instrument nu poate emite decît anumite sunete; distanța dintre sunetul cel mai grav și cel mai acut posibil se numește **diapazon.** Unele scot cu ușurință sunete înalte, altele sunete grave. Și astfel, caracterul muzicii se schimbă foarte mult; închipuiți-vă unul și același cîntec cîntat de o voce subțire de copil — și de o voce gravă de bas, de un bărbat matur. Și în rîndul instrumentelor muzicale există soprană, alto, tenor și bas.

Dar asta încă nu-i nimic. La un instrument (de pildă la flaut), o melodie poate fi cîntată foarte repede. Sunetele vor fi ca mărgelele, ele se vor rostogoli unul după altul; la alt instrument n-ai să poți cînta la fel această melodie, în schimb vei putea executa foarte bine melodii tărăgănate, cantabile.

Dar nici cu asta n-am terminat. Fiecare instrument are sunetul său caracteristic, timbrul său. Una și aceeași melodie va răsuna în chip diferit dacă va fi cîntată la flaut sau la vioară — la vioară ea va răsuna „mai cald", mai apropiat de cantabilitatea vocii omenești, iar la

Scanned with OKEN Scanner

flaut ea va răsuna „mai rece", mai impasibil.

Cu cît există mai multe instrumente, cu atît mai mare este varietatea, bogăția de nuanțe de sonorități ce se pot obține în muzică. De aceea, muzicienii inventează instrumente noi și le perfecționează pe cele vechi. De aceea, cei ce cîntă la diferite instrumente se adună în ansambluri, de aceea se formează orchestre.

Se pot spune multe lucruri interesante despre fiecare instrument în parte. Fiecare din ele își are istoria sa și oamenii s-au gîndit și s-au trudit mult pentru ca să le construiască. Dar noi nu vom vorbi decît despre grupele instrumentelor de bază și despre instrumentul principal din fiecare grupă, pentru ca să nu ne lungim prea mult.

Baza orchestrei simfonice o constituie grupa instrumentelor de coarde cu arcuș: **vioara, viola, violoncelul, contrabasul.**

Orchestra, după cum am mai spus, poate fi alcătuită numai din grupa instrumentelor de coarde — ea se va numi atunci **orchestră de coarde.**

Orchestrele de la începutul veacului al XVIII-lea erau alcătuite, de obicei, din

instrumente de coarde, la care uneori se mai adăugau cîteva instrumente de suflat.

Toate instrumentele de coarde seamănă între ele ca formă, numai dimensiunile lor diferă şi de aceea felul de a cînta la ele este diferit: instrumentistul ţine vioara sau viola la umăr, violoncelul şi contrabasul se sprijină pe un suport pe podea. La ele se cîntă cu ajutorul arcuşului, de aceea întreaga grupă poartă numele de instrumente de coarde **cu arcuş**, spre deosebire de harpă şi de alte instrumente cu coarde, pe care se cîntă ciupind coarda. Dar ciupitul coardei (aşa-zisul — **pizzicato-ciupit**) se obişnuieşte şi la instrumentele de coarde cu arcuş; în acest caz, sunetul produs este scurt, uşor, sprinten. Cînd veţi asculta Simfonia a IV-a de Ceaikovski, fiţi atenţi la partea a treia — scherzo; în partea aceea pizzicato-ul, se întrebuinţează într-o largă măsură.

Instrumentele de coarde cu arcuş se aseamănă şi prin timbrul lor — ele se îmbină perfect unele cu altele şi, cîteodată, întreaga grupă răsună ca un singur instrument uriaş.

Scanned with OKEN Scanner

Foarte răspîndit este un mic ansamblu de instrumente de coarde — **cvartetul**[1]) alcătuit din două viori, violă și violoncel.

O admirabilă calitate a viorii este cantabilitatea ei. In mîna unui bun muzician, vioara cîntă într-adevăr ca o voce omenească și, în privința asta, nici un alt instrument nu-i poate fi asemuit. Dar la vioară se pot executa și compozițiile muzicale cele mai grele ca rapiditate și cele mai suple ca trăsături de arcuș — așazisele lucrări „de virtuozitate".

Vioara nu face parte numai din orchestre și ansambluri dar, cîteodată, ea răsună la concerte și singură (solo), fără nici un fel de acompaniament sau cu acompaniamentul unui pian (uneori cu orchestră). Sunetul viorii, cantabil, duios și puternic, poate să umple cu ușurință o sală mare de concert. La executarea compozițiilor pentru vioară solo (precum și a celor pentru vioară cu acompaniament de pian sau orchestră), interpretul poate să dezvăluie măiestria sa și totodată toate

---

[1]) *Cvartet* — ansamblu format din patru instrumentiști sau patru cîntăreți; de asemenea și o lucrare scrisă pentru un asemenea ansamblu. (N. red. ruse.)

posibilitățile instrumentului — și frumusețea sunetului, și strălucirea sublimă, și ușurința, și agilitatea.

Viorii — ca unuia din cele mai expresive instrumente — i se încredințează adesea partea de solo în compoziții pentru orchestră. In suita „Șeherezada" de Rimski-Korsakov, scrisă sub impresia basmelor din „O mie și una de nopți", prin toate cele patru părți trece un solo de vioară. Această melodie, foarte expresivă, „vorbită", redă parcă înseși cuvintele Șeherezadei, care povestește despre faptele viteești și întîmplările unor eroi de basm.

In istoria artei sînt cunoscute numele multor violoniști celebri: italianul Niccolo Paganini, norvegianul Ole Bull, muzicianul rus Ivan Handoșkin, polonezul Henryk Wieniawski, cehul Jan Kubelik. In zilele noastre, o faimă mondială și-a cucerit-o violonistul sovietic David Oistrah.

Invenția unui instrument atît de minunat ca vioara nu este legată de o singură generație de meșteri. In epoca Renașterii în Italia, în orașul Cremona, erau familii întregi care se îndeletniceau cu construi-

rea de viori. Fiecare maestru poseda secretul său cu privire la felul cum se poate da viorii o mai mare cantabilitate şi frumuseţe a sunetului. Ei s-au gîndit multă vreme la dimensiunile viorii, la forma ei: o cît de mică modificare a cutiei sau a grosimii fundului şi feţei ei se răsfrîngea asupra caracterului sunetului. Sînt cunoscute în întreaga lume viorile lui Antonio Stradivarius, care de-a lungul întregii sale vieţi (el a murit la 94 de ani!), s-a străduit să desăvîrşească acest instrument. Viorile lui Stradivarius se deosebesc printr-o neasemuită frumuseţe şi forţă a sunetului, de aceea şi azi maeştrii de viori le studiază cu atenţie, căutînd să găsească în ce constă „secretul" lor — în formă, în calitatea lemnului din care le confecţiona bătrînul maestru sau, în sfîrşit, în calitatea lacului cu care impregna lemnul.

In Uniunea Sovietică există laboratoare-ateliere ştiinţifice speciale, unde savanţii cercetează proprietăţile instrumentelor muzicale. Calitatea viorilor construite de maeştrii sovietici Podgornii sau Vitacek nu este întru nimic mai prejos de cît

Scanned with OKEN Scanner

aceea a instrumentelor unor renumiți maeștri ca Stradivarius, Amati, Guarneri.

Din aceeași „familie" cu vioara, fac parte și viola, violoncelul și contrabasul. Viola seamănă foarte bine cu vioara, dar e ceva mai mare și are o sonoritate mai gravă. Sunetul ei nu e atît de viu și puternic ca cel al viorii, și de aceea viola se întrebuințează mai rar ca instrument solist. Dar ea este nelipsită în orchestră și în cvartete.

Sunetul violoncelului e tot atît de cantabil și aproape tot atît de puternic ca și cel al viorii, dar se deosebește de acesta prin timbrul său. Dacă vioara poate fi considerată ca soprană între instrumentele orchestrei, atunci violoncelul este bariton.

In povestirea sa „La stăpini", Gorki relatează ce impresie adîncă i-a produs prima dată cînd a auzit sunetul unui violoncel: „...din casă, prin ferestruică, se revărsa în stradă, odată cu o boare de aer cald, un sunet neobișnuit, ca și cum cineva ar cînta cu gura închisă. Nu auzeam cuvintele, dar cîntecul îmi părea simplu și ușor de înțeles... Stam cocoțat pe o piatră și credeam că este vorba de o

vioară cu o sonoritate neobișnuită, dar mai puțin plăcută. Cîteodată instrumentul răsuna atît de tare încît părea că se cutremură toată casa, iar geamurile vibrau. Din streșini picura zăpada topită, din ochi începeau să-mi curgă lacrimi".

Violoncelului din orchestră i se încredințează adesea melodiile cu caracter liric sau lirico-dramatic, deoarece sunetul său duios și puternic se potrivește cît se poate de bine cu aceste melodii.

In opera „Evgheni Oneghin" de Ceaikovski, violoncelului îl este încredințată una din cele mai expresive melodii. În introducerea la scena duelului, violoncelul execută melodia ariei lui Lenski, „Ce soartă îmi este hărăzită?"

Dintre instrumentele de coarde cu arcuș, contrabasul este cel mai mare și, în ceea ce privește sonoritatea, cel mai grav. El se aseamănă cu violoncelul dar e atît de mare încît la el se cîntă stînd în picioare. Ca mărime, contrabasul se apropie de aceea a unui om. E greu să cînți la contrabas o muzică rapidă, agitată; de altfel, nici sunetul coardelor lungi și groase ale contrabasului nu e atît de cantabil și de frumos ca la vioară

Scanned with OKEN Scanner

sau violoncel. De aceea, în orchestră nu i se încredințează contrabasului decît foarte rar executarea unei melodii independente; de obicei, știma lui (partea pe care o cîntă) e puțin mobilă. El constituie un fel de fundament solid și cu greutate, pe care se clădește edificiul sonorității orchestrale.

Instrumentele de suflat din orchestră se împart și ele în „familii". Ca sonoritate, instrumentele de suflat din **lemn** se deosebesc foarte mult de instrumentele de suflat din **alamă**. Aceste două grupe sînt folosite în chipuri cu totul diferite. De o mare importanță este aici caracterul sunetului instrumentului — luminos și diafan la cele din lemn, strălucitor și puternic la cele de alamă. Imprejurarea din viață de care se leagă, în imaginația noastră, sunetul acestor instrumente, are și ea însemnătate. Cele de lemn își trag origina de la fluierul popular al păstorilor. Sonoritatea lor îi este apropiată. De aceea, e firesc să fie întrebuințate de compozitori atunci cînd vor să zugrăvească un tablou al naturii sau al vieții pașnice de la țară. Beethoven a folosit pe larg aceste instrumente în Simfonia a VI-a, „Pastorala". Probabil

Scanned with OKEN Scanner

că vă amintiţi piesa de orchestră „Dimineaţa“ din suita „Peer Gynt“ de Grieg, care reprezintă un tablou al naturii. Această piesă începe cu dialogul dintre două instrumente de lemn: flautul şi oboiul. Flautul e cel care începe, iar oboiul îi răspunde — se-ngînă parcă doi păstori cîntînd din fluiere.

Sonoritatea instrumentelor de alamă ne aminteşte fanfarele militare, marşuri ostăşeşti. Majoritatea instrumentelor de alamă îşi trag origina tocmai de la instrumentele folosite în viaţa militară. Incă în legiunile vechii Rome erau folosite trompete mari de alamă numite **buccine.** Instrumentele de lemn sînt deosebit de potrivite pentru a reda momente de contemplaţie lirică; sonoritatea celor de alamă imprimă muzicii o deosebită forţă şi un caracter solemn.

Desigur, fiecare instrument în parte din grupa celor de lemn şi din grupa celor de alamă are o sonoritate specifică lui şi tocmai de aceea compozitorului nu-i este indiferent instrumentul căruia îi încredinţează o melodie sau alta. Instrumentele de suflat din lemn pot fi comparate cu vocea omenească: **flautul** este „soprana

de coloratură“ a orchestrei, executînd cu ușurință și grație melodii repezi și dificile. În operele din veacul al XVIII-lea și de la începutul veacului al XIX-lea, întîlnim cîteodată un fel de „întrecere“ între soprana de coloratură și flaut: vocea și instrumentul se întrec în ușurință și agilitate. La flaut răsună bine și melodiile cantabile, care capătă, în interpretarea acestui instrument, o anumită nuanță luminoasă și cam rece. Tocmai în felul acesta luminos, transparent și oarecum trist, răsună melodia flautului în introducerea executată de orchestră la actul al treilea al operei „Carmen“ de Bizet. Acțiunea care urmează acestei introduceri se petrece într-o trecătoare din munți, în care se ascund contrabandiștii. Introducerea orchestrală zugrăvește tabloul naturii, liniștea care scoate mai viu în relief dramatismul evenimentelor ce se vor desfășura în acțiunea operei.

Oboiul poate fi comparat cu o soprană lirică; melodiile cantabile prelungi răsună deosebit de bine în execuția lui. Sonoritatea **clarinetului**, care posedă cel mai mare diapazon dintre toate instrumentele de lemn este cît se poate de variată. Fa-

gotul îndeplinește rolul unui bas în corul instrumentelor de suflat de lemn. Uneori compozitorul pune pe primul plan sonoritatea înăbușită, sumbră, a fagotului. Cînd Grieg a vrut să exprime mersul greoi al piticilor și al gnomilor în procesiunea de basm din „Grota regelui munților", el a încredințat melodia de bază celor doi fagoți, alternîndu-i cu violoncele și contrabași („În grota regelui munților" din suita „Peer Gynt").

Grupa instrumentelor de suflat de alamă se compune în general din **trompetă, corn, trombon** și **tubă.** Cînd toate aceste instrumente cîntă laolaltă, se obține o sonoritate extrem de puternică, luminoasă, festivă. Astfel, Glinka, vrînd să zugrăvească în finalul operei „Ivan Susanin" o imagine a bucuriei poporului victorios, a mai introdus pe scenă, înafară de formația obișnuită a orchestrei de operă, o orchestră de instrumente de alamă. Și splendidul cor final „Slavă ție!" a răsunat astfel și mai solemn și mai strălucitor. Caracterul luminos și strălucirea nu sînt specifice numai întregii grupe de alamă, ci și fiecărui instrument în parte din această grupă.

Scanned with OKEN Scanner

Cornul are un colorit specific, care se distinge de al celorlalte instrumente prin sonoritatea lui moale și caldă.

In limba rusă cornul se numește **valtorna**. Cuvîntul acesta provine de la **Waldhorn**, care în limba germană înseamnă corn de pădure. Intr-adevăr, un strămoș depărtat al cornului era cornul de vînătoare. Și poate tocmai de aceea cornul „de vînătoare", instrumentul muzical, la fel ca și instrumentele de lemn, „păstorești", sînt folosite adesea de compozitori în lucrări care zugrăvesc tablouri ale naturii.

Dintre instrumentele de alamă, cornul are cele mai bogate și mai variate posibilități de expresie. La aceasta contribuie și timbrul său moale și faptul că el poate emite sunete de diferite intensități, făcîndu-le treptat mai puternice sau mai slabe. Cornul „cîntă" în orchestră tot atît de bine ca și vioara sau violoncelul. Acestui instrument, Ceaikovski i-a încredințat una din cele mai fermecătoare melodii: tema principală din partea a doua (Andante) a Simfoniei a V-a.

Ne-a mai rămas să vorbim despre încă o grupă de instrumente ale orchestrei — despre cele de **percuție**. Ele sînt destul

Scanned with OKEN Scanner

de numeroase. Cele mai des întrebuințate sînt: **timpanii, tobele** (mare și mică) **talerele, xilofonul, clopoțeii, trianglul.** Aceste instrumente subliniază ritmul, măresc forța și strălucirea sonoră a orchestrei. Ca însemnătate muzicală, această grupă nu poate fi comparată nici cu grupa instrumentelor de coarde, nici cu cea de lemn, nici cu cea de alamă. Dar grupa instrumentelor de percuție este necesară într-o orchestră, deși ea se poate limita doar la timpani.

Timpanii — ca aspect și ca fel de a cînta la ele — amintesc de binecunoscuta tobă. Ele sînt două emisfere de alamă peste gura cărora e întinsă o membrană de piele. Cu ajutorul unor șuruburi, pielea poate fi întinsă mai mult sau mai puțin, astfel încît înălțimea sunetului poate fi schimbată. Tocmai în aceasta stă deosebirea dintre timpan și tobă, al cărei sunet nu are o înălțime precisă. La timpani se pot obține cu destulă precizie sunete separate, grave, de bas.

Atît clopoțeii cît și xilofonul dau sunete de o înălțime precisă. Acestea sînt plăci de diferite lungimi — metalice la clopoței, de lemn la xilofon — care răsună

Scanned with OKEN Scanner

cînd sînt lovite de ciocănele. La sfîrşitul veacului al XIX-lea, clopoţeii au fost puşi în legătură cu nişte clape, la fel ca cele de la pian, şi s-a creat instrumentul numit **celesta.** Acest instrument îi plăcea foarte mult lui Ceaikovski, care l-a întrebuinţat în baletul său feeric „Spărgătorul de nuci".

Povestirea noastră despre instrumentele muzicale ar fi incompletă, dacă n-am vorbi despre unul din cele mai răspîndite, şi anume, pianul. Pianul are posibilităţi uriaşe: uneori sunetele lui sînt moi şi cantabile, alteori ele se înşiră ca un şirag de perle.

Multe generaţii de muzicanţi şi meşteri au contribuit la desăvîrşirea pianului. Strămoşul îndepărtat al pianului de astăzi era un vechi instrument de coarde, care poate fi comparat cu gusla rusească. Acestui instrument de coarde i s-a ataşat un mecanism de clape, care simplifica mişcările executantului în timp ce se cînta. In loc să producă sunetul prin ciupirea coardei cu degetul, executantul apăsa pur şi simplu clapa corespunzătoare, punînd astfel în mişcare un mecanism cu nişte pîrghii terminate printr-un vîrf ascuţit sau printr-o

pană care ciupea coarda. Acest mecanism a fost inventat în secolul al XIV-lea. Varietățile instrumentului de coarde cu clape purtau diferite denumiri — **clavecin, clavicord, spinetă** etc. Sunetul produs era slab și zăngănitor și nu semăna de loc cu sunetul plin și frumos al pianului contemporan. Abia pe la începutul secolului al XVIII-lea, penele au fost înlocuite cu ciocănele și a fost creat instrumentul numit **pian, fortepiano**.

Noul instrument a cucerit simpatia generală. Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt și, în Rusia, Balakirev, Rubinștein, Ceaikovski, Rahmaninov, Skriabin au scris un număr însemnat de lucrări pentru pian. Mulți muzicieni și-au consacrat întreaga lor viață profesiunii de pianist. Pianiștii ruși, ca Anton Rubinștein, fratele său Nikolai Rubinștein și Serghei Rahmaninov au cucerit o glorie nemuritoare. Anton Rubinștein — unul din pianiștii geniali ai secolului al XIX-lea, — avea darul deosebit de a cuceri auditorul cu arta sa inspirată, sinceră și profundă. „Se poate cînta cu o virtuozitate mai mare, scria unul din criticii

timpului, dar nu se poate cînta mai muzical, mai genial, mai cuceritor, decît cînta Anton Rubinștein".

La atingerea degetelor lui Rubinștein, pianul *prindea glas omenesc*, și acest specific al artei genialului pianist îi cucerea pe ascultători. Rubinștein le-a transmis această măestrie admirabilă și altor mari pianiști ruși, pe care măestria și virtuozitatea strălucitoare, în sine, nu i-a pasionat niciodată. Cel mai eminent dintre pianiștii vremii noastre a fost Serghei Rahmaninov (mort în anul 1943).

Putem asculta și astăzi, imprimat pe plăci, interpretarea dată de Rahmaninov operelor sale proprii și lucrărilor altor compozitori. Arta lui rămîne și astăzi un model pentru pianiștii din zilele noastre. Printre cei mai cunoscuți pianiști sovietici care dau astăzi concerte se numără: Alexandr Goldenveizer, Genrih Neigauz, Vladimir Sofroniţki, Sviatoslav Rihter, Lev Oborin, Emil Ghilels, Maria Iudina.

Arta marilor pianiști dovedește cît de bogate sînt posibilitățile de care dispune pianul, acest admirabil instrument muzical, din care pot fi scoase sunete de o forță zguduitoare sau fermecător de duioase, care

Scanned with OKEN Scanner

poate susura ca un pîriaș și cînta ca o voce omenească.

Și acum, cînd ați aflat ce fel de instrumente muzicale există, vă vom vorbi despre formele artei muzicale, în care aceste instrumente sînt folosite.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

Ce este opera. La spectacolul operei „Ivan Susanin". Inainte de ridicarea cortinei. Cortina s-a ridicat. O operă despre poporul rus şi despre omul rus. De vorbă despre arii, recitative, ansambluri şi coruri.

Numeroase şi variate sînt artele zămislite de geniul omenesc. Ele se deosebesc prin materialul folosit sau prin forma lor, dar toate oglindesc viaţa, realitatea, felul de trai al oamenilor, gîndurile şi năzuinţele lor. Iată de ce diferitele genuri de artă nu se dezvolă izolat unele de altele, ci adesea ele se unesc pentru ca realizarea artistică să fie mai pregnantă, mai convingătoare. Aşa de pildă, în cîntece şi romanţe, poezia se uneşte cu muzica.

Scanned with OKEN Scanner

Opera este și ea un rod al „asocierii” a două arte : muzica și drama. Opera este, în fond, un spectacol teatral, în care acțiunea dramatică și jocul actorilor se dezvoltă infinit de mult, datorită forței muzicii.

Încă din cele mai vechi timpuri, în Grecia antică, atunci cînd arta dramatică era la începuturile ei, în teatru răsuna muzica.

Teatrul din vremea aceea nu semăna cu cel contemporan. Spectacolele dramatice aveau loc în aer liber, publicul stătea pe bănci săpate în povîrnișul unui deal în formă de amfiteatru. Acțiunea se petrecea pe un platou, în centrul acestui amfiteatru. În reprezentațiile teatrale corul avea un rol deosebit de important. Tocmai corul exprima ideea de bază a dramei, poziția autorului ei față de evenimentele înfățișate și față de eroi.

Și în Evul Mediu au existat reprezentații teatrale însoțite de muzică. Dar acești „strămoși” ai operei contemporane se deosebeau totuși foarte mult de ea. Cîntul nu ocupa aci un rol de seamă și alterna cu textul vorbit. Or, una din principalele trăsături distinctive ale operei constă în aceea că, de obicei, întregul ei text se cîntă.

Adevărata operă a apărut către sfîrşitul veacului al XVI-lea şi începutul celui de al XVII-lea, în Italia. Deşi poeţii şi muzicienii care au creat-o tindeau să imite tragedia antică greacă, realizările lor nu erau totuşi o simplă imitaţie.

Indemnaţi de dorinţa de a reînvia o artă dată demult uitării, ei au creat ceva nou. In opera compozitorilor italieni nu exista alternarea dintre cîntec şi textul vorbit: intregul text, de la primul pînă la ultimul cuvînt, era cîntat de actori-cîntăreţi.[1])

Aşa a apărut opera, unul dintre cele mai populare genuri de muzică. Pentru ca să ne dăm mai bine seama ce este opera, să ne închipuim că ne aflăm la Teatrul Mare din Moscova, la spectacolul operei „Ivan Susanin" de Glinka.

Spectacolul n-a început încă şi orchestranţii de-abia îşi acordează instrumentele. Vă vom povesti, cît vom avea răgaz, cîte

---

[1]) Totuşi, înafară de opera în care muzica răsună de la începutul pînă la sfîrşitul acţiunii, există şi o altă formă, în care episoadele muzicale alternează cu dialoguri vorbite. Aşa, de pildă, sînt cîteva opere de Mozart, Weber, Verstovski şi de alţi compozitori. (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

ceva din istoria creării acestei opere de Glinka.

„Ivan Susanin" este prima operă clasică rusă. Au mai existat și alte opere rusești înafară de „Ivan Susanin", dar acestea erau mai curînd spectacole teatrale cu numere muzicale separate, decît opere în adevăratul înțeles al cuvîntului. Subiectele lor erau, în majoritatea cazurilor, comice sau fantastice. „Ivan Susanin", prin subiectul și muzica sa, este cu mult superioară operelor predecesorilor și contemporanilor lui Glinka.

Glinka a ales ca subiect al operei sale un eveniment real din istorie: fapta eroică a unui țăran rus, care s-a oferit să fie călăuza oștilor dușmane și le-a rătăcit în desișul de nepătruns al pădurii. Dușmanii l-au ucis pe Susanin, dar au pierit și ei, neputînd să iasă din pădure.

Intîmplările redate în operă s-au petrecut în vremuri depărtate: la începutul veacului al XVII-lea. Dar Glinka le-a oglindit viu, ca și cînd i-ar fi fost contemporane. Incă băiețandru, el însuși văzuse în 1812 dezlănțuirea războiului întregului popor, împotriva cotropitorului Napoleon. El nu aflase din cărți despre faptele eroice ale oamenilor

Scanned with OKEN Scanner

ruși, ci de la cei care le săvîrșiseră sau de la cei care le fuseseră martori. De aceea, a fost în măsură să realizeze mai tîrziu în opera sa o imagine vie și veridică a omului simplu rus, însuflețit de un nemărginit devotament față de patria sa.

Ideea de a scrie această operă i-a venit lui Glinka în timpul călătoriei sale în Italia. Amintindu-și de această călătorie, Glinka scrie în „Insemnările" sale: „Dorul de patrie m-a dus treptat la gîndul de a scrie rusește".

Subiectul lui „Ivan Susanin" i-a fost sugerat lui Glinka de Jukovski. Fapta eroică a lui Susanin trezise și înaintea lui Glinka atenția poeților și compozitorilor. El a fost slăvit într-una din „Dumele" istorice ale poetului-decembrist Kondrati Rîleev.

— Voi credeți că-n mine trădare aflați!
Dar Rusia n-are mișei, ci bărbați!
Din leagăn iubirea de țară se-aprinde
Și rusul nicicînd omenia nu-și vinde!
— Nemernic! — îi strigă vrăjmașii -ndîrjiți —
Vei trece prin săbii! — Voi nu mă- ngroziți!

Cînd rusă ți-e inima-n piept, neagra moarte
O-ntîmpini zîmbind și viteaz ești în fapte!

Pe acest subiect fusese creat și un spectacol de operă. Muzica o scrisese Caterino Cavos, un dirijor de teatru și compozitor italian, care a trăit mulți ani în Rusia. Dar în muzica sa el n-a reușit să redea nici pe departe măreția faptei lui Susanin.

Glinka a primit cu entuziasm subiectul sugerat de Jukovski, subiect care îi convenea de minune. În fața lui se punea o sarcină de cinste: a reda într-o operă națională caracterul oamenilor ruși, caracterul poporului rus.

Glinka a scris opera cu mare avînt și adesea imaginația lui muzicală îl făcea să ajungă mai departe decît textul operei (scris de baronul Rozen — un poet lipsit de talent, a cărui colaborare i-a fost impusă lui Glinka). Textul unei arii sau al unui cor nici nu fusese încă terminat și muzica era scrisă demult!

Prima reprezentație a operei a avut loc la 27 noiembrie 1836. Părerile despre creația lui Glinka erau împărțite: publicului

aristocrat, educat în dulceaga cîntare a cîntăreților italieni, muzica i s-a părut grosolană, „necioplită" ; urechea putea distinge în ea diferite intonații ale cîntecului popular rus și ale graiului popular rus. „E o muzică pentru surugii", a apreciat cu aroganță opera lui Glinka unul dintre acești „amatori" de muzică.

În schimb, adevărații iubitori de muzică și cunoscători de artă au simțit de îndată că opera lui Glinka înscrie o nouă pagină în istoria muzicii ruse și universale. Printre cei care au asistat la primul spectacol cu „Ivan Susanin" se numărau Pușkin, Jukosvski, Viazemski și alți frunțași ai literaturii ruse, care l-au ovaționat cu entuziasm pe autorul operei. Întrunindu-se apoi la o agapă prietenească, ei au compus în cinstea lui Glinka un cîntec glumeț, festiv. În cuvintele lui pline de haz răsună sincera lor admirație și bucurie :

Vestea cînt-o cu elan
Cor rusesc: Tresari Rusie!
Glinka-al nostru-n măestrie
Nu e lut[1]*) ci porțelan!*

---

[1]) *Glina* — în limba rusă; de aici jocul de cuvinte: lut și porțelan. (N. trad.).

Aşa începea acest cîntec compus în cinstea primei opere clasice ruse.

★

Dar în timp ce noi ne-am adus aminte cum a fost creată prima operă a lui Glinka, în nişa de orchestră instrumentiştii s-au adunat şi a apărut şi dirijorul. El a ridicat bagheta şi în sală s-a făcut linişte. O mişcare a baghetei — şi sunetele muzicii au început să se reverse.

Cortina nu s-a ridicat imediat şi nici acţiunea operei n-a început. Dar orchestra cîntă o muzică ce ne pregăteşte pentru acţiune, redînd atmosfera operei. Acesta este rostul introducerii orchestrale a unei opere (**uvertura**[1]). Uvertura corespunde întotdeauna conţinutului, caracterului operei. Ar fi o adevărată nerozie să compui o uvertură veselă pentru o operă cu un conţinut tragic sau, dimpotrivă, o uvertură tragică pentru o operă comică.

---

[1]) Cuvîntul *uvertură* (din limba franceză) înseamnă deschidere, adică *muzica cu care se deschide acţiunea*. Uvertura poate fi şi o lucrare muzicală independentă. (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

Așa începea acest cîntec compus în cinstea primei opere clasice ruse.

★

Dar în timp ce noi ne-am adus aminte cum a fost creată prima operă a lui Glinka, în nișa de orchestră instrumentiștii s-au adunat și a apărut și dirijorul. El a ridicat bagheta și în sală s-a făcut liniște. O mișcare a baghetei — și sunetele muzicii au început să se reverse.

Cortina nu s-a ridicat imediat și nici acțiunea operei n-a început. Dar orchestra cîntă o muzică ce ne pregătește pentru acțiune, redînd atmosfera operei. Acesta este rostul introducerii orchestrale a unei opere (**uvertura**[1]). Uvertura corespunde întotdeauna conținutului, caracterului operei. Ar fi o adevărată nerozie să compui o uvertură veselă pentru o operă cu un conținut tragic sau, dimpotrivă, o uvertură tragică pentru o operă comică.

---

[1]) Cuvîntul *uvertură* (din limba franceză) înseamnă deschidere, adică *muzica cu care se deschide acțiunea*. Uvertura poate fi și o lucrare muzicală independentă. (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

Adesea, uvertura nu e legată de operă numai prin caracterul comun al muzicii, ci prin multe amănunte. În uvertură pot răsuna acele melodii ale operei care îi caracterizează pe eroii principali sau care se cîntă în momentele cele mai importante ale acțiunii. Atunci uvertura devine un fel de prezentare muzicală succintă a conținutului operei.

Ce zugrăvește uvertura la opera „Ivan Susanin" de Glinka ?

Ea nu este un „conspect" precis al operei, melodiile (sau cum se spune între muzicieni — temele muzicale) nu apar în ea în aceeași ordine ca în operă. Compozitorul nu redă aici evenimentele în succesiunea lor, ci exprimă atitudinea sa față de ele, introducîndu-l încetul cu încetul și pe ascultător în atmosfera spectacolului. Și, neștiind încă nimic despre conținutul operei, necunoscînd de unde e luată o temă sau alta, ascultînd uvertura, putem spune totuși că vom asista la un spectacol în care se vor petrece multe evenimente emoționante, dramatice. Și încă ceva : de la primele sunete ale uverturii, ne putem da seama că avem de-a face cu o muzică rusă,

scrisă pe un subiect rusesc, de către un compozitor rus.

Ascultînd uvertura şi cunoscînd bine opera, putem să ne dăm seama şi de felul cum a obţinut Glinka acest efect.

De-a lungul uverturii sînt puse faţă în faţă teme muzicale cu un caracter contrastant: şi tocmai aceasta creează în cea mai mare măsură impresia de dramatism şi de încordare. Uvertura începe cu un „strigăt" festiv şi puternic al întregii orchestre. Cînd cortina se va ridica, vom auzi marele cor care-şi slăveşte patria începînd cu un „strigăt" asemănător. Aceasta înseamnă că tema muzicală legată de imaginea patriei este ideea primă şi principală a uverturii.

Sensul ei poate fi ghicit şi fără să cunoşti opera — intonaţia muzicală de la începutul uverturii este foarte apropiată de intonaţiile cîntecelor ruse, iar sonoritatea festivă afirmă că această temă este simbolul măreţei imagini a patriei, a Rusiei. Dar după această parte festivă de la început răsună o melodie tristă, cîntată de oboi — tot în genul unui cîntec popular rus. Ea ne vorbeşte parcă de zilele grele prin care treceau patria şi poporul rus.

Tema aceasta răsună în operă tocmai la sfîrşit, cînd familia lui Susanin jeleşte moartea lui. Astfel, prin opunerea a două imagini muzicale puternic contrastante, una sărbătorească şi alta jalnică, se dezvoltă partea lentă, introductivă, a uverturii. Partea mai rapidă conţine şi ea contraste puternice. Prima temă principală este plină de nelinişte şi de zbucium. Este tema din scena finală a actului trei, cînd consătenii lui Susanin se adună şi pornesc să-l salveze. În uvertură, unde această temă nu este încă legată de text, de o situaţie scenică concretă, ea are o semnificaţie şi mai mare. Este expresia muzicală a neliniştii şi a zbuciumului prin care trecea patria noastră în acele vremi îndepărtate. Şi ca o amintire a vieţii paşnice şi fericite, răsună tema a doua a părţii repezi a uverturii (în operă, ea stă la baza cîntecului lui Vanea, un orfan crescut de Susanin).

Către sfîrşitul uverturii apare o temă nouă, legată de cei care stîrnesc toate nenorocirile şi durerile. Nu este întîmplător faptul că această temă, sumbră şi ameninţătoare — imaginea muzicală a cotropirii duşmane — e scrisă în ritmul dansului polonez numit mazurka: doar în operă e

vorba de năvălirea panilor polonezi pe pămîntul rus. Dar uvertura se termină festiv și victorios. Parcă spune ascultătorilor: Poporul rus e de neînvins!

În uvertură, Glinka a exprimat într-un chip concret și clar ideea de bază a operei, o idee anumită și nu succesiunea cronologică a evenimentelor.

În operele clasice se întîlnesc adesea uverturi în care — ca în uvertura la „Ivan Susanin" — se aud temele principale ale operei. Așa sînt uverturile la „Ruslan și Ludmila" de Glinka, la „Pskoviteanka" de Rimski-Korsakov, la „Carmen" de Bizet.

Deseori compozitorii scriu în loc de uvertură o scurtă introducere, un scurt preludiu, în care găsim o singură temă, o imagine muzicală. Așa este preludiul la opera „Evgheni Oneghin" de Ceaikovski, un fel de „portret muzical" al eroinei — Tatiana. Tot așa este introducerea la opera „Sadko" de Rimski-Korșakov, care înfățișează „Oceanul — marea albastră".

Dar ne-am cam depărtat de spectacolul nostru de operă imaginar. Cortina s-a ridicat. Pe scenă a apărut mult popor: opera începe cu un cor puternic și solemn care slăvește patria, pămîntul rus.

vorba de năvălirea panilor polonezi pe pămîntul rus. Dar uvertura se termină festiv și victorios. Parcă spune ascultătorilor: Poporul rus e de neînvins!

In uvertură, Glinka a exprimat într-un chip concret și clar ideea de bază a operei, o idee anumită și nu succesiunea cronologică a evenimentelor.

In operele clasice se întîlnesc adesea uverturi în care — ca în uvertura la „Ivan Susanin" — se aud temele principale ale operei. Așa sînt uverturile la „Ruslan și Ludmila" de Glinka, la „Pskoviteanka" de Rimski-Korsakov, la „Carmen" de Bizet.

Deseori compozitorii scriu în loc de uvertură o scurtă introducere, un scurt preludiu, în care găsim o singură temă, o imagine muzicală. Așa este preludiul la opera „Evgheni Oneghin" de Ceaikovski, un fel de „portret muzical" al eroinei — Tatiana. Tot așa este introducerea la opera „Sadko" de Rimski-Korsakov, care înfățișează „Oceanul — marea albastră".

Dar ne-am cam depărtat de spectacolul nostru de operă imaginar. Cortina s-a ridicat. Pe scenă a apărut mult popor: opera începe cu un cor puternic și solemn care slăvește patria, pămîntul rus.

Cît de surprinzător, cît de nou trebuie să fi părut aceasta în vremea lui Glinka, față de obișnuitele coruri din alte opere! Acest cor nu putea fi scris decît de un compozitor a cărui ureche a fost formată din copilărie în spiritul cîntecului popular rus. Lucrînd la opera „Ivan Susanin", Glinka și-a propus ca scop să scrie o operă despre poporul rus, despre omul rus. De aceea el a început opera sa cu ceea ce el socotea a fi lucrul cel mai important: cu o mare scenă populară, în care se exprimă dragostea oamenilor ruși pentru patria lor:

Patrie,
Inima mea ești tu,
Rusie, drag pămînt.

își începe solistul cîntul, și corul intră apoi cu o melodie largă, ca fluviile ruse. Apoi, în acest rîu bogat de sunete se varsă ca un pîrîiaș strălucitor melodia cristalină a corului de femei.

Melodiile acestui cor al lui Glinka sînt limpezi și simple, ca melodiile cîntecelor ruse. Cu cîtă măiestrie, cît de liber se împletesc vocile într-o minunată urzeală

muzicală ! Vocile se-ntrec parcă între ele : n-a început bine să cînte una, şi a şi intrat alta, nelăsînd-o să-şi încheie fraza. Şi toate se contopesc într-o armonioasă şi puternică sonoritate.

Corul introductiv s-a terminat, şi se aude o nouă melodie ; în fiecare frază se simte caracterul rus. Cîntă Antonida, tînăra fiică a lui Susanin. Ea îşi aşteaptă logodnicul, plecat să lupte pentru patrie. Tristă, plină de nostalgia aşteptării se desfăşoară această melodie largă, care seamănă cu cîntecele tărăgănate ruse. Dar într-o inimă tînără tristeţea trăieşte în bună vecinătate cu speranţa : muzica se înviorează şi răsună graţioasă, veselă, chiar semeaţă. Antonida visează la întoarcerea logodnicului, la fericita zi a nunţii. Cu triluri pline de bucurie, sonore, ca o privighetoare, Antonida îşi încheie aria.

Dar ce este o **arie ?** Cu siguranţă că aţi auzit de multe ori acest cuvînt la radio şi la concerte. Ne vom strădui să definim precis sensul lui.

Cuvîntul acesta este de origină străină ; el există şi în limbile italiană şi franceză. Sensul lui e simplu: arie înseamnă cîntec, melodie. Dar în muzică numele de arie nu

se dă oricărui cîntec, ci unui cîntec executat de unul din eroii unei opere. În opera clasică, aria de operă este mult mai complicată decît un cîntec obișnuit, cu toate că în trecut, cînd arta operei era de-abia la începuturile ei, prin arie se înțelegea, în majoritatea cazurilor, tocmai un simplu cîntec cu cuplete.

Aria din operă corespunde monologului din dramă. Ea exprimă sentimentele eroului, folosește la caracterizarea lui, la „portretul" lui. Aria are o formă muzicală împlinită și de aceea ea poate fi executată și separat. Cînd ascultați la concert o arie de operă, puteți să vă închipuiți foarte bine ce fel de om este eroul pe care îl caracterizează.

Și-ntr-adevăr: oare aria Antonidei, despre care am vorbit adineauri, nu dezvăluie caracterul ei? Cînd ascultați această arie vă dați seama limpede că eroina cu care v-ați întîlnit acum pentru prima oară e tînără, simplă, plină de viață, de speranța într-un viitor fericit. Încă de la primele sunete ale ariei, chiar dacă n-ați auzit niciodată nici numele autorului și nici subiectul operei, veți recunoaște că e cîntată de o tînără rusă. Iar pentru început

nici nu e nevoie să ştiţi mai multe despre Antonida. Celelalte trăsături ale caracterului ei se vor dezvălui în cursul desfăşurării viitoare a acţiunii operei.

Aria este una din cele mai importante părţi componente ale operei. Dar acţiunea operei nu poate fi redată numai prin succesiunea de arii complete, aşa cum o acţiune dramatică nu poate fi construită numai pe monologuri.

In acele momente ale operei în care personajele acţionează — intră în relaţii unele cu altele, discută, se ceartă, intră în conflict — nu e necesară o complexitate muzicală, o armonie a formei atît de mare ca într-o arie. Aceasta ar veni chiar în contradicţie cu acţiunea, ar frîna-o. Asemenea momente se construiesc mult mai liber din punct de vedere muzical: diferitele fraze ale eroilor alternează cu intervenţiile corului, cu episoadele de orchestră.

Tocmai aşa se desfăşoară şi acţiunea dramatico-muzicală care urmează ariei Antonidei. Apare tatăl ei, Susanin, eroul principal al operei. „Lasă gîndul nunţii! Norii stau pe cer", îi spune el fiicei sale,

Şi, mai departe, se desfăşoară scena dintre Susanin şi popor, construită ca un dialog al solistului cu corul. Susanin arată că duşmanul ameninţă Moscova.

Glinka nu i-a dat încă eroului principal al operei sale, de la începutul operei, o arie; totuşi, încă de la primele fraze muzica îl caracterizează pe Susanin. Melodia pe care Susanin cîntă primele sale cuvinte adresate Antonidei a fost luată de Glinka dintr-un cîntec popular. Este unul din puţinele „citate" din operă. În „Susanin", Glinka n-a folosit în întregime nici un cîntec popular. Dar primele fraze definesc întregul caracter al discursului muzical al lui Susanin — calm, sigur şi fără grabă. E discursul unui om rus, simplu, viteaz şi puternic.

In capitolul despre cîntec şi romanţă am arătat că şi în cînt se întrebuinţează uneori intonaţiile vorbirii. Cîntatul cu caracter „declamativ" e mult mai frecvent în operă decît în cîntec; el a apărut chiar în operă şi a devenit o caracteristică a acestui gen muzical. Cîntatul declamativ, care imită intonaţia vorbirii, se numeşte

de obicei cînt recitativ sau, pur și simplu, recitativ [1]).

Recitativul este larg folosit în dialogurile de operă. Astfel, partida lui Susanin din scena lui cu corul, despre care am mai vorbit, se apropie de recitativ. Cu un recitativ începe și scena întîlnirii dintre Susanin și Sobinin — logodnicul Antonidei (după corul vîslașilor).

Dar în recitativele lui Glinka predomină întotdeauna elementul cantabil față de cel declamativ, și, de aceea, scenele cu recitativ se contopesc atît-de firesc cu ariile, cu corurile și, în general, cu episoadele melodice cu caracter cantabil.

Prin urmare, am făcut cunoștință cu cele patru elemente constitutive ale unui spectacol de operă: uvertura, corul, aria și recitativul. După cum am văzut, există aici multe elemente comune cu realizările dramatice: aria corespunde monologului, recitativul — dialogului, corurile — scenelor de mase. Numai uverturii — introducerii orchestrale — nu-i putem găsi o analogie în dramă.

Dar mai există încă o formă, care este

---

[1]) Din italienescul *recitativo* — declamativ. (N. red. ruse.)

specifică operei. E vorba de ansamblu, adică de cîteva personaje care cîntă simultan. Un fermecător ansamblu este și acel trio [1]) dintre Antonida, Sobinin și Susanin, care începe cu cuvintele: „Nu e timp să ne-nveselim", și pe care-l auzim la sfîrșitul actului întîi al operei lui Glinka. Acest ansamblu îi urmează scenei de întîmpinare a lui Sobinin, povestirii despre victoria oastei ruse. Aflînd că tatăl logodnicei sale vrea să amîne nunta, Sobinin caută să-l convingă să renunțe la această hotărîre. Rugămintea lui duioasă răsună în melodia emoționantă a trio-ului, pe care-l începe Sobinin. I se alătură Antonida, cu aceeași melodie; în sfîrșit intră și vocea lui Susanin în ansamblu. Susanin îl liniștește pe Sobinin, promițîndu-i că nu va mărita fata cu altul. Muzica partidei lui exprimă în acest moment mult mai mult decît textul: el cîntă aceeași melodie pe care o cîntaseră Sobinin și Antonida, și aceasta înseamnă că și el, alături de

---

[1]) *Trio* sau *terțet* — ansamblu alcătuit din trei cîntăreți. *Duet* — din doi, *cvartet* — din patru, *cvintet* — din cinci cîntăreți. Ansambluri pentru mai multe voci se întîlnesc mai rar. (N. red. ruse.)

specifică operei. E vorba de ansamblu, adică de cîteva personaje care cîntă simultan. Un fermecător ansamblu este și acel trio [1]) dintre Antonida, Sobinin și Susanin, care începe cu cuvintele: „Nu e timp să ne-nveselim“, și pe care-l auzim la sfîrșitul actului întîi al operei lui Glinka. Acest ansamblu îi urmează scenei de întîmpinare a lui Sobinin, povestirii despre victoria oastei ruse. Aflînd că tatăl logodnicei sale vrea să amîne nunta, Sobinin caută să-l convingă să renunțe la această hotărîre. Rugămintea lui duioasă răsună în melodia emoționantă a trio-ului, pe care-l începe Sobinin. I se alătură Antonida, cu aceeași melodie; în sfîrșit intră și vocea lui Susanin în ansamblu. Susanin îl liniștește pe Sobinin, promițîndu-i că nu va mărita fata cu altul. Muzica partidei lui exprimă în acest moment mult mai mult decît textul: el cîntă aceeași melodie pe care o cîntaseră Sobinin și Antonida, și aceasta înseamnă că și el, alături de

---

[1]) *Trio* sau *terțet* — ansamblu alcătuit din trei cîntăreți. *Duet* — din doi, *cvartet* — din patru, *cvintet* — din cinci cîntăreți. Ansambluri pentru mai multe voci se întîlnesc mai rar. (N. red. ruse.)

fiica lui și de logodnicul ei, dorește și așteaptă fericirea lor. Aici muzica, mai mult chiar decît textul, ni-l înfățișează pe Susanin ca pe un tată iubitor și duios.

Reiese că ansamblul este cît se poate de propriu acelor momente în care trebuie arătată unitatea sufletească a eroilor.

Intîlnim un ansamblu asemănător în ultimul act din „Ivan Susanin", cînd familia eroului căzut deplînge moartea lui (trio „Ah! Nu pentru mine, sărmanul!", temă pe care am auzit-o în uvertură).

Dar există și ansambluri de gen cu totul diferit. Ele înfățișează ciocnirea unor sentimente **diferite**. Prin aceasta, opera se deosebește de dramă, unde, prin cuvinte, nu pot fi exprimate **în același timp** sentimentele **diferite** ale unor eroi diferiți și unde acestea nu pot fi dezvăluite decît prin **alternarea** replicilor din dialog.

Dacă ați ascultat opera lui Ceaikovski „Evgheni Oneghin" vă mai aduceți aminte, probabil de începutul ei: un cvartet — Tatiana, Olga, Larina și dădaca. Tatiana și Olga cîntă romanța lirică „Ați auzit?", iar Larina și dădaca își aduc aminte, în același timp de tinerețea lor. Cvartetul se desparte parcă în două duete executate

simultan: două tinere fete și două bătrîne sînt caracterizate prin mijloace muzicale diferite.

Și mai complicat este terțetul din primul act al operei „Mireasa țarului" de Rimski-Korsakov (Liubașa, Greaznoi, Bomeli), care zugrăvește dezbinarea sufletească dintre Liubașa și Greaznoi. Al treilea personaj — fățarnicul și perfidul vraci Bomeli — este și el caracterizat într-un chip foarte expresiv în acest ansamblu.

Cîntatul — în arii, recitative, ansambluri și coruri — constituie însăși baza operei. Dar adesea, dansul, **baletul** joacă și ele un mare rol în operă. În timp ce Glinka scria „Ivan Susanin", baletul era la modă. Pe scenele ruse evoluau dansatoare minunate, erau montate frumoase spectacole de balet. Baletul ocupa un loc destul de însemnat și în spectacolele de operă. Dar în operele franceze și italiene, care erau reprezentate pe scenele rusești, dansurile nu constituiau adesea decît un spectacol frumos care desfăta ochiul, fără o legătură trainică cu însăși acțiunea operei. Dacă ar fi fost exclusă acțiunea nu s-ar fi resimțit.

În opera sa, Glinka a folosit dansurile

într-un fel deosebit față de majoritatea contemporanilor săi. La Glinka, muzica de dans, ca și muzica vocală, caracterizează și ea în chip viu personajele operei și tot ceea ce se petrece pe scenă. Dansurile ocupă un loc de seamă în actul al doilea, scris într-un stil cu totul diferit de primul.

În actul întîi era înfățișat un sat rus, viața simplă a unei familii modeste de țărani. În actul al doilea asistăm la o strălucitoare serbare în castelul unui bogat pan polonez. Perechi luxos înveșmîntate dansează în ritmul majestuos al polonezei sau se rotesc vijelios în înflăcărata mazurcă și în veselul cracoviac. Ei își sărbătoresc, cam prea devreme, victoria asupra poporului rus.

În tabloul acestei serbări, Glinka nici n-ar fi putut evita muzica de dans — ea este absolut necesară. Dar Glinka a mai folosit ritmuri de dans și în alte momente ale operei. Ritmul de poloneză și îndeosebi ritmul de mazurcă însoțesc fiecare apariție a polonezilor pe scenă, devenind caracteristica lor muzicală permanentă. Mazurca se aude și în actul al treilea, cînd hoardele dușmane năvălesc în casa lui

Scanned with OKEN Scanner

Susanin, şi în actul al patrulea, în cunoscuta scenă din pădurea în care Susanin i-a dus pe duşmani la moarte sigură. Dar cît de diferit răsună mazurca în această scenă! Nu mai zvîcneşte în ea mîndria şi îngîmfarea, ci neliniştea, teama, presimţirea pierzaniei

Aceasta ne arată că dansurile şi muzica de dans pot constitui un element tot atît de necesar, tot atît de expresiv al spectacolului de operă ca şi ariile, ansamblurile, corurile.

Aţi văzut acum cît de numeroase sînt mijloacele de expresie de care dispune compozitorul în operă. Nu degeaba opera — această asociere a muzicii cu drama — este unul din cele mai populare genuri muzicale. Muzica de operă este accesibilă oricui; textul şi acţiunea înlesnesc înţelegerea ei, iar muzica sporeşte considerabil impresia produsă de dramă. Tocmai de aceea compozitorii realişti, care tind spre o artă cît mai apropiată de popor, au recurs atît de des la operă.

Iată ce spunea despre operă marele compozitor rus Ceaikovski: „...opera, şi numai ea, te apropie de oameni, leagă muzica ta cu publicul adevărat, te face să

aparţii nu numai unor cercuri restrînse, ci — în condiţii prielnice — să devii un bun al întregului popor".

Compozitorii ruşi priveau opera ca o artă care te apropie de oameni. Datorită acestui fapt, opera clasică rusă a fost în măsură să devină „cea mai bună operă din lume şi un gen muzical îndrăgit şi accesibil păturilor largi ale poporului". Aşa a fost ea numită în istorica hotărîre a Comitetului Central al P.C.U.S. din 10 februarie 1948 despre opera „Marea prietenie" de V. Muradeli. Această hotărîre a condamnat cu asprime, dar pe bună dreptate, curentul antipopular, formalist din muzică şi a arătat artei muzicale sovietice singura cale justă de dezvoltare — calea caracterului popular şi a realismului.

Poporul sovietic a creat artei condiţii favorabile de dezvoltare, pe care artiştii din trecut nu puteau decît să le viseze. Operele clasice şi cele sovietice se reprezintă în multe teatre, sînt ascultate şi apreciate de întregul popor. În faţa compozitorilor sovietici stă o sarcină de cinste — aceea de a crea opere demne de popor, demne de a purta numele de opere clasice sovietice.

CAPITOLUL VII

Muzica şi dansul. Cum creează poporul mişcările şi muzica jocurilor sale. Dansuri şi hore ruse. Ce spunea Gogol despre jocul popular. De unde ne-au parvenit mazurka, polca şi valsul. Ce este baletul. Dansul în cadrul muzicii de concert.

Opera nu este unicul gen al artei muzicale scenice. Există şi un alt gen al acestei arte — **baletul**, în care întreaga acţiune e bazată pe dans şi pe mişcări expresive. Dar înainte de a ajunge la balet, să stăm puţin de vorbă despre muzica de dans în general şi despre ceea ce exprimă ea.

In timpurile vechi, cîntecul, dansul, jocul erau nedespărţite unul de altul. Cîntă-

Scanned with OKEN Scanner

reţii erau în acelaşi timp şi dansatori şi chiar actori. Mişcările lor măsurate, ritmate exprimau adesea lucruri despre care se vorbea în cîntec. Aşa, de pildă, dacă în cîntec se vorbea de munca agricultorului, mişcările lor înfăţişau această muncă: semănatul, culesul, treieratul etc. Asemenea jocuri şi dansuri cu cîntec s-au păstrat pînă în zilele noastre la multe popoare. Le întîlnim şi la poporul rus.

Hora „Oare cum, măicuţă, semeni inişorul?“ ne povesteşte despre o mamă care îşi învăţa fiicele să semene şi să prelucreze inul. Stînd în mijlocul horei, una din dansatoare o reprezintă pe mamă, celelalte pe fete. Una din fete cîntă:

— Măicuţă, măicuţă,
Oare cum, drăguţă,
Semeni inişorul?

In răspunsul ei, mama îi arată cum se seamănă inul, iar fetele repetă mişcările ei. In timpul acesta întreaga horă, dansînd, cîntă veselul refren:

— Vezi, iac-aşa!
Uite-aşa şi iar aşa!

Scanned with OKEN Scanner

Lîngă drumuri largi,
In curat ca norul,
Dalbul, sclipitorul!
Nalte fire dragi!

In celelalte cuplete ale acestui cîntec de joc se arată prelucrarea inului: mama arată cum se plivește inul, cum se recoltează, se meliță, se bate.

Astfel, mișcările din timpul muncii se transformă în frumoase mișcări de dans. Dansuri zămislite de mișcările din timpul muncii există la toate popoarele. Ele se deosebesc însă unele de altele, după cum și condițiile de trai și de muncă se deosebesc. Dacă în hora rusească este înfățișat semănatul și prelucrarea inului, în dansul uzbec sînt imitate mișcările din timpul recoltării bumbacului; dansul popoarelor nordice arată de multe ori cum vînătorii urmăresc un animal. Fiecare popor exprimă în dansurile sale ceea ce-i este lui mai apropiat și mai cunoscut.

Intr-un dans popular mișcările nu sînt numai frumoase, dar și logice; ele sînt întotdeauna legate de un aspect sau de altul din viața poporului și reflectă această viață într-un chip specific. De aceea și

Scanned with OKEN Scanner

muzica dansurilor populare e întotdeauna logică şi expresivă ; ea nu constituie doar o bază ritmică a mişcărilor dansătorilor, ci exprimă însuşi caracterul dansului. Se poate spune că muzica le „sugerează“ dansatorilor mişcările pe care le au de făcut.

Să comparăm, de pildă, muzica unei hore ruseşti de femei cu un alt dans rus — **trepak.** Jocurile de horă se deosebesc prin mişcările line, legănate, prin mişcarea imperceptibilă a picioarelor ; fetele par a pluti pe pămînt. Ba vedem că fetele din horă se unesc într-un cerc mare, ba se răspîndesc, formînd apoi cercuri mai mici; hora ba şerpuieşte, ba se-mpleteşte ca un opt sau formează alte figuri. Totul se realizează prin mişcări graţioase şi line, fără nici un fel de mişcări brutale. E de la sine înţeles că şi muzica cîntecului de horă şi melodia lui vor fi şi ele lente şi liniştite. Aşa e, de pildă, cîntecul de horă : „Ei ! In cîmp e un teişor“, introdus de Rimski-Korsakov în opera „Snegurocika“.

Un caracter cu totul diferit îl are dansul trepak. Acesta este un joc impetuos, înfocat ; fiecare din dansatori caută să-l întreacă pe celălalt prin neobosite „pri-

seadki"[1]), prin amețitoarea „morișcă", născocind mișcări tot mai complicate, mai grele.

Găsim o sugestivă descriere a acestui dans în poemul lui A. Tvardovski „Vasili Tiorkin", în capitolul „Armonica", unde este zugrăvit jocul unor ostași în drum spre front.

Dansatorii se invită,
Dansurile iar se cer,
Aburi calzi făcînd, palpită
Respirațiile-n ger.

In mijloc apare șoferul, dansatorul cel mai neobosit:

Ca un vifor intră-n lume,
Duduind, amenințînd,
Giumbușlucuri fără nume
Născocind... — nu-ți dă prin gînd!
Cîntă, joacă, se frămîntă,
Zice, are zece guri.
El cu el se ia la trîntă,
Și se-ndeamnă-n strigături...

---

[1]) Figură de dans rus, care constă în repetate mișcări de îndoire și îndreptare a genunchilor. (N. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

Dă-i cu znoave
Dă-i brașoave:
— Tot pe loc, pe loc, pe loc,
Am pîslari, potcoave ioc!
Măi, potcoave de-aș avea,
Și-o podea
De-ar fi colea,
Toca-toca, poca-poc,
Hei podeaua, vai de ea,
Ar lua foc
De la mijloc,
N-ar mai rămînea
De loc,
Toca-toca, poca-poc! [1])

Desigur că muzica unui dans ca acesta nu poate fi lentă, ci îl întărîtă parcă pe dansator cu ritmul ei clar și susținut.

Ca și în cîntece, în dansurile fiecărui popor sînt exprimate diferite trăsături ale caracterului național De aceea, compozitorii apelează adesea la melodii de dans popular, găsind în ele o expresie a vieții și a caracterului poporului. Se întîmplă

---

[1]) *A. Tvardovski* — Vasili Tiorkin, Ed. „Cartea Rusă", 1954, pag. 68—69.

mai des ca ei să compună melodii noi de joc, scrise în spiritul muzicii populare.

Jocurile populare ocupă un loc de seamă în operă. E și firesc: zugrăvind în operă viața și obiceiurile poporului, nu poți trece cu vederea serbările, ceremoniile, datinile lui, și deci nici dansurile, jocurile și horele. În mai toate operele ruse găsim scene de acest fel.

Ele se întîlnesc adesea în operele lui Rimski-Korsakov. Bunăoară, în opera „Snegurocika", el a introdus și vechile cîntece-jocuri rituale ruse: „Ei! În cîmpie e un teișor", „Am semănat mei" și dansul vesel al măscăricilor. Mai întîlnim melodii populare de joc în „Sadko", în „Povestea țarului Saltan" și în alte opere.

Adesea, în muzica scrisă pentru orchestră sau pentru instrumente soliste răsună melodii populare de joc (sau unele compuse de compozitori în gen popular). Multe lucrări ale clasicilor ruși stau mărturie a acestui lucru. În finalul Simfoniei a IV-a Ceaikovski a prelucrat în mod amplu melodia unui cîntec de joc rus „Un mesteacăn tînăr se-nalță" — pentru a zugrăvi tabloul pitoresc al unei serbări populare.

Scanned with OKEN Scanner

În viața noastră muzicală nu întîlnim numai jocuri și muzică de joc creată de poporul rus. Și dansurile altor popoare sovietice se bucură la noi de o largă popularitate: **gopakul** ucrainean, **lezghinka** din Caucaz și alte dansuri ale popoarelor noastre.

Bine cunoscuta **polcă** ne-a venit din Cehoslovacia; **mazurca** din Polonia. Valsul, care se dansează acum în toate țările lumii, s-a născut din dansurile populare ale Austriei, Cehiei și Germaniei.

Marele scriitor rus Gogol remarca cu multă subtilitate deosebirile de caracter dintre dansurile diferitelor popoare explicîndu-le, pe bună dreptate, prin specificul felului de trai și al caracterului național.

„Priviți, spune Gogol, dansurile populare apar în diferite colțuri ale lumii: un spaniol nu dansează la fel cu un elvețian, un scoțian — un neamț al lui Teniers [1]), un rus nu dansează ca un francez sau ca un asiatic. Chiar în diferitele provincii ale

---

[1]) *Teniers* — pictor flamand din veacul al XVII-lea, care zugrăvea des în tablourile lui scene de petrecere populară, dansuri populare etc. (N. red. ruse.)

uneia și aceleași țări dansurile diferă. Rusul din nord nu dansează în același fel ca un ucrainean, un slav din sud, un polonez sau un finlandez: la unul dansul este expresiv, la altul inert, la unul năvalnic, violent, la altul calm, la unul încordat, greoi, la altul ușor, sprinten. Cum s-a născut oare această varietate de dansuri? Ea a izvorît din însăși firea poporului, din viața și felul preocupărilor lui. Poporul care a dus o viață mîndră și războinică exprimă aceeași mîndrie și în dansul său; la popoarele libere, senine, întîlnim și în dansuri aceeași libertate fără margini și o poetică uitare de sine; popoarele din clima caldă au în dansurile lor naționale aceeași tandrețe, pasiune și înflăcărare".

Compozitorii ruși împărtășeau și ei punctul de vedere al lui Gogol cu privire la dansurile populare. Zugrăvind tablouri din viața altor țări și popoare, ei căutau să facă aceasta într-un chip cît se poate de veridic. De aceea, ei studiau cu atenție muzica populară, mai ales muzica de dans, folosind în largă măsură ritmuri caracteristice de dans. Noi știm că pentru carac-

terizarea polonezilor, Glinka a folosit în „Ivan Susanin“ ritmurile unor dansuri naționale poloneze: **mazurca, polca, cracoviac.** Călătorind prin Spania, el a ascultat cu interes feluritele melodii și ritmuri ale seguidillei, jotei și ale altor dansuri populare spaniole. Pentru a înțelege mai bine particularitățile melodiilor spaniole de dans, Glinka a învățat să danseze aceste dansuri populare. Intr-o scrisoare adresată mamei sale, Glinka scria: „Motivul și dansul dominant în Granada este fandango. Intîi încep ghitarele, apoi, pe rînd-aproape fiecare din cei prezenți își cîntă cupletul și, în acest timp, o pereche sau două dansează cu castaniete. Muzica și dansul sînt atît de originale, încît pînă acum n-am fost în măsură să prind melodia, pentru că fiecare o cîntă în felul său. Pentru ca să mă dumiresc, iau de trei ori pe săptămînă lecții... Ia cel mai bun profesor de dans de aici, așa că lucrez și cu mîinile și cu picioarele. Poate că o să vă pară curios ce vă spun, dar aici muzica e nedespărțită de dans“. Melodiile cîntecelor populare și dansurilor notate de Glinka în Spania au fost prelucrate mai

tîrziu de el în cele două uverturi spaniole („Jota aragoneză“ și „Noapte la Madrid“).

Putem vedea cît de adîncă și de veridică poate fi caracterizarea muzicală dată în muzica de dans, din exemplul cunoscutelor „Dansuri polovțiene“ din opera „Cneazul Igor“ de Borodin. Muzica, care e mai întîi duioasă și lentă, ajungînd apoi într-o mișcare vijelioasă nestăvilită, redă imaginea plastică a unei petreceri a nomazilor din stepă — polovțienii — care se întrec în agilitate și sprinteneală într-un dans de o veselie impetuoasă.

Compozitorii clasici din diferite țări s-au adresat adesea muzicii lor populare de dans. In Polonia dansul cel mai răspîndit este mazurca. (numele și-l trage de la Mazovia — o regiune din Polonia). Celebrul compozitor polonez Chopin a scris pentru pian numeroase și variate mazurci. Mazurca este un dans viu și iute, în care dansatorii au prilejul să-și dezvăluie din plin temperamentul, agilitatea și sprinteneala în mișcări.

Mazurca se dansează cu bătăi caracteristice ale piciorului și cu lovituri de pin-

tîrziu de el în cele două uverturi spaniole („Jota aragoneză“ și „Noapte la Madrid“).

Putem vedea cît de adîncă și de veridică poate fi caracterizarea muzicală dată în muzica de dans, din exemplul cunoscutelor „Dansuri polovțiene“ din opera „Cneazul Igor“ de Borodin. Muzica, care e mai întîi duioasă și lentă, ajungînd apoi într-o mișcare vijelioasă nestăvilită, redă imaginea plastică a unei petreceri a nomazilor din stepă — polovțienii — care se întrec în agilitate și sprinteneală într-un dans de o veselie impetuoasă.

Compozitorii clasici din diferite țări s-au adresat adesea muzicii lor populare de dans. În Polonia dansul cel mai răspîndit este mazurca. (numele și-l trage de la Mazovia — o regiune din Polonia). Celebrul compozitor polonez Chopin a scris pentru pian numeroase și variate mazurci. Mazurca este un dans viu și iute, în care dansatorii au prilejul să-și dezvăluie din plin temperamentul, agilitatea și sprinteneala în mișcări.

Mazurca se dansează cu bătăi caracteristice ale piciorului și cu lovituri de pin-

teni [1]). Amintiţi-vă cum descrie Puşkin mazurca la balul din casa Larin (în poemul „Evgheni Oneghin") :

Mazurca-ncepe. Ce năvală!
Demult cînd tunetu-i tuna,
Se zguduia întreaga sală,
Parchetul sub picior trosnea...

Alături de astfel de mazurci pline de foc, găsim şi altele în creaţia lui Chopin. In multe din ele auzim parcă răsunînd o mică orchestră de la ţară. Cîţiva muzicanţi cîntă cu sîrg o melodie simplă, tinerii dansează cu avînt, iar bătrînii, privindu-şi copiii şi nepoţii, îşi aduc aminte de propria lor tinereţe. In copilărie, Chopin a văzut adesea asemenea tablouri la sate şi în mahalalele poloneze, şi le-a zugrăvit cu dragoste în muzica lui. Iar alte mazurci răsună plăcut, liric, parcă de hăt departe — nu mai poate fi vorba aci de tabloul unei

---

[1]) De aici ritmul specific al mazurcii — apariţia unui accent suplimentar pe timpul doi, cel slab al măsurii (In măsură de trei timpi). (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

serbări, ci de o amintire, învăluită în negura tristeţii, din zilele vesele ale tinereţii. Vedeţi cît de felurit e conţinutul exprimat de Chopin cu ajutorul dansului popular polonez.

Dansul cel mai iubit al cehilor este polca [1]), un dans vesel, vioi şi iute. Compozitorii clasici cehi s-au adresat de multe ori ritmului polcii în lucrări dintre cele mai diverse. Astfel, ţăranii cehi în opera „Mireasa vîndută" de Bedrych Smetana dansează o polcă. Ritmul acestui dans a fost folosit într-un chip întru totul original, de compozitorul contemporan ceh Vaclav Dobias, în cantata sa pentru cor şi orchestră „Construind patria, întăreşti pacea". Această creaţie, care slăveşte pacea, bucuria muncii libere a poporului Cehoslovaciei, a fost distinsă cu un premiu internaţional — Medalia de aur a păcii. Se mai pot da multe alte exemple de compozitori care prelucrează cu dragoste şi inspiraţie dansurile naţionale.

Bogăţiile muzicii de dans se desfăşoară şi mai larg, mai din plin, în **balet** — genul care reprezintă o îmbinare dintre mu-

---

[1]) *Polca* — dans în doi timpi, cu mişcări repezi. (N. red. ruse.)

zică, dans şi acţiune scenică. Într-un balet există întotdeauna, ca la orice lucrare scenică, o acţiune, un subiect; eroii baletului nu se mărginesc să danseze dansuri frumoase, ci trăiesc, acţionează, se bucură, suferă. Dar acţiunile şi sentimentele lor nu sînt exprimate prin cuvinte, ca în dramă, nici prin cîntec ca în operă, ci prin dans şi expresivitatea mişcărilor.

Izvoarele genului de balet se găsesc în vechime. Primele încercări de a îmbina dansul cu acţiunea de teatru au fost făcute încă în străvechea Grecie şi la Roma. In epoca renaşterii, la serbările curţii din Italia şi Franţa erau nelipsite spectacolele de balet. In Rusia, primul spectacol de balet a fost montat la sfîrşitul veacului al XVII-lea, în „Camera de comedie" a ţarilor (aşa se numea în vremea aceea teatrul de curte).

Patria noastră şi-a cucerit demult faima de a avea minunaţi dansatori şi dansatoare. La începutul veacului al XIX-lea, străluceau pe scena rusă de balet dansatoare talentate care, în majoritatea lor, erau simple ţărănci iobage sau fiice de iobagi. Dansurile lor, pline de o vie expresivitate şi de graţie firească, făceau să pă-

lească arta strălucitoare a balerinelor străine. Tocmai de expresivitatea și însuflețirea dansului balerinelor ruse se entuziasma Pușkin cînd scria :

Vedea-voi Terpsihora [1]) *rusă*
Venind în zbor din Elizeu?

Pușkin a schițat portretul uneia dintre cele mai celebre dansatoare ruse ale vremii sale — Istomina — în următoarele rînduri din poemul „Evgheni Oneghin".

Strălucitoare, diafană,
Urmînd arcușul ca o pană,
Cu nimfe-n jur plutind ușor,
Istomina sta. Cu-n picior
Ea aerul, domol, resfiră
E pe podea cu celălalt.
Deodată zboară spre înalt,
Ca fulgul cînd Eol [2]) *respiră*
Se-ndoaie, saltă ca un duh,
Și-atinge gleznele-n văzduh.

---

[1]) *Terpsihora* — în mitologia greacă, zeița dansului. (N. red. ruse).

[2]) *Eol* — în mitologia greacă, zeul vîntului, (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

Ştiţi ce rol important ocupă muzica de dans în operă. Scenele de balet din opera rusă au pregătit apariţia baletului clasic rus. Făuritorul **baletului clasic** rus a fost Ceaikovski, care a scris trei admirabile balete: „Lacul lebedelor", „Frumoasa adormită" şi „Spărgătorul de nuci".

Subiectele celor trei balete sînt inspirate din basme şi, la prima vedere, s-ar părea că Ceaikovski a mers pe căile obişnuite ale acestui gen. Subiectele de basm, care dădeau largi posibilităţi de desfăşurare imaginaţiei decoratorului şi a maestrului de balet, erau la modă încă din vremea lui Puşkin. Dar baletele feerice ale lui Ceaikovski nu numai că ne cuceresc prin subiectul lor pasionant şi ne încîntă ochiul cu dansuri frumoase. Ca şi operele lui Ceaikovski, ele sînt pline de un profund adevăr. În muzică, eroii de basm sînt zugrăviţi ca nişte oameni vii, înzestraţi cu întreaga gamă a sentimentelor omeneşti.

Această particularitate a baletelor lui Ceaikovski şi-a găsit mai tîrziu continuarea în baletele ruse din trecutul apropiat şi în baletele contemporane. În creaţia lor de balet compozitorii sovietici se adresează

temelor mari și însemnate, luînd ca bază subiecte din literatura clasică rusă și universală. Așa, de pildă, compozitorul Asafiev a scris balete pe subiectele unor poeme de Pușkin — „Fîntîna din Bahcisarai“ și „Prizonierul din Caucaz“ ; compozitorul Prokofiev a scris un balet pe subiectul tragediei „Romeo și Julieta“ de Shakespeare. Muzica acestor balete dezvăluie sentimentele eroilor, ea constituie baza expresivității mișcărilor dansatorilor.

Dar să ne întoarcem la baletele lui Ceaikovski. Ultimul său balet, „Spărgătorul de nuci“, este scris pe subiectul unui basm pentru copii al scriitorului german Hoffmann. Subiectul este forte simplu. E vorba de visul fantastic pe care-l are micuța Mașa, după o seară veselă petrecută în jocuri și dansuri în jurul pomului de iarnă. Fetița primise în dar o jucărie interesantă — Spărgătorul de nuci. Era un omuleț din lemn, ale cărui maxilare, înzestrate cu un mecanism, spărgeau nuci. N-ai fi putut spune că e frumos, dar chipul lui senin, plin de bunătate, îi plăcuse foarte mult Mașei. Mare i-a fost mîhnirea fetiței cînd fratele ei, încercînd să spargă o nucă prea mare, i-a stricat ju-

căria. Tocmai acest Spărgător de nuci este eroul principal al visului Maşei.

Ea vede în vis cum jucăriile învie, cum între soldaţii de plumb de sub conducerea Spărgătorului de nuci şi armata regelui şoarecilor se încinge o luptă crîncenă. Şi Spărgătorul de nuci ar fi păţit-o urît dacă Maşa n-ar fi aruncat cu pantoful drept în mijlocul oastei de şoricei. In clipa aceea farmecele cu care fusese vrăjit Spărgătorul de nuci se rup şi el se transformă într-un prinţ fermecător. Prin pădurea înzăpezită, Maşa şi Spărgătorul de nuci — adică prinţul — pornesc spre ţinuturi fermecate. Acolo găsesc atîtea jucării şi bunătăţi cum numai în vis şi în basme poţi afla. Toţi locuitorii acestui ţinut fermecat ies întru întîmpinarea prinţului-Spărgător de nuci şi a curajoasei Maşa, care-l salvase în lupta cu regele şoarecilor.

Ceaikovski a scris destul de des muzică pentru copii. Ii erau nespus de dragi micii săi ascultători şi punea în lucrările sale pentru copii tot talentul şi măiestria sa. S-ar putea spune că baletul „Spărgătorul de nuci“ este cea mai bună compoziţie de acest gen scrisă de Ceaikovski.

Scanned with OKEN Scanner

El este ascultat și vizionat cu plăcere nu numai de copii, dar chiar și de adulți.

Dar oare ce l-a atras pe Ceaikovski în basmul pentru copii despre Spărgătorul de nuci? Dacă o să ne gîndim la sensul subiectului, vom găsi cu ușurință răspunsul la această întrebare. Basmul despre Spărgătorul de nuci ne arată că eroismul, abnegația îl fac pe om să devină demn de admirație, că un prieten adevărat și credincios își salvează prietenul la nevoie, fără a se teme de primejdie. În muzica lui Ceaikovski găsim o atmosferă luminoasă și veselă, în special către sfîrșitul baletului, slăvind parcă prietenia sinceră și plină de abnegație dintre Mașa și Spărgătorul de nuci.

Ca un strălucit povestitor, Ceaikovski desfășoară povestirea sa despre evenimente fantastice cu o „seriozitate", de parcă toate acestea s-ar fi întîmplat aevea. El îi face, astfel pe ascultători să simtă o caldă simpatie față de eroii basmului.

Toate evenimentele neobișnuite din visul fetiței își găsesc o vie și pregnantă expresie în muzica baletului; în ea este redat într-un chip într-adevăr admirabil caracterul și imaginea fiecărui personaj,

Scanned with OKEN Scanner

chiar și ale acelora care nu apar decît în treacăt. Astfel, în primul act al baletului, în scena serbării în jurul bradului, cele două generații de musafiri sînt caracterizate în muzică într-un chip cu totul diferit. Copiii dansează un galop vesel și înfocat, iar părinții — un preacinstit și bătrînesc „Grossvatertanz“ („dansul bunicului“).

Ceaikovski a găsit caracterizări muzicale ingenioase pentru diferitele bunătăți peste care dau Maşa și Spărgătorul de nuci în actul al doilea. S-ar părea că nu e un lucru dintre cele mai ușoare să întruchipezi în muzică cafeaua, ceaiul sau bomboanele. Dar Ceaikovski a procedat într-un chip cît se poate de simplu și de spiritual: el a amintit ascultătorilor, cu ajutorul muzicii, că ceaiul își trage obîrșia din China, iar cafeaua din Arabia, și le-a caracterizat prin dansuri chinezești și arabe. Melodia duioasă, domoală, a dansului arab este cîntată de trei instrumente de suflat de lemn: două clarinete și un oboi alto (corn englez). Sonoritatea lor originală amintește de muzica instrumentelor populare orientale. Și în dansul chinez suflătorii de lemn ocupă un loc important, dar

ei sînt folosiţi într-un chip cu totul diferit, potrivit caracterului muzicii. Dansul chinez din „Spărgătorul de nuci“ este foarte vesel, chiar comic, şi aceasta e subliniat prin caracterul sonorităţii instrumentelor: două flaute, unul mare şi celălalt mic (aşa-zisa picollă sau piculină), cîntă melodia într-un registru foarte acut şi doi fagoţi le acompaniază în registrul grav. Tocmai acest contrast izbitor dintre sunetele foarte subţiri, fluierătoare, ale flautului şi sunetele groase, „mărîite“, ale fagotului, este acela care creează efectul comic. Pentru a reda cu mai mare precizie coloritul naţional, Ceaikovski a introdus în acest dans sunetul clopoţeilor — care, ca şi alte instrumente de percuţie, îşi găseşte o largă întrebuinţare în orchestrele chineze.

In dansul zînei Draje, care stăpîneşte ţinutul fermecat al dulciurilor, se aud necontenit sunetele melodioase ale celestei. Sonoritatea ei rece, transparentă, care se evaporă parcă în aer, este cît se poate de propice redării în muzică a strălucirii acadelelor transparente, multicolore ca bucăţile de sticlă atît de numeroase în regatul fermecat al zînei Draje.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cele mai cunoscute episoade ale acestui balet este „Valsul florilor". Pe scenă apare un grup de dansatoare, îmbrăcate ca flori. Dansînd un vals, ele se înmănunchiază în buchete și se-mpletesc în ghirlande vii. „Valsul florilor" te atrage în special prin bogăția și varietatea melodiilor sale; una mai frumoasă și mai pregnantă ca cealaltă, ele apar la diferitele instrumente ale orchestrei. Tema principală a valsului, cantabilă și meditativă, este încredințată cornilor.

Muzica „Spărgătorului de nuci", ca și aceea a altor balete ale lui Ceaikovski, nu răsună numai în teatrul de balet, ci și la concerte. Compozitorul a ales episoadele cele mai vii din balet în vederea executării lor în concerte; așezîndu-le într-o anumită ordine, el a compus o așa zisă suită. Cuvîntul suită (din limba franceză) înseamnă succesiune. Așa se numesc unele lucrări alcătuite din cîteva părți separate. Părțile suitei se orînduiesc în așa fel, încît cele învecinate să fie întotdeauna diferite, iar uneori să aibă un caracter opus: — după una lentă urmează una iute, după una veselă — una visătoare, sau invers. Altfel lucrarea ar pă-

Scanned with OKEN Scanner

rea auditorilor monotonă și lipsită de interes.

Așa stau lucrurile și în suita din „Spărgătorul de nuci". După o „mică uvertură", care deschide suita, urmează un șir de dansuri, care sînt scoase frumos în relief prin contrastele de caracter, ritm, mișcare, sonoritate. Astfel, după dansul fantastic al zînei Draje, cu sonoritatea lui fermecătoare, urmează un „trepak" auzit parcă de Ceaikovski la o petrecere de la țară și, după acesta, tot atît de contrastante, apar dansul arab și cel chinez. Ascultătorul se întoarce parcă din lumea basmelor în patria sa, în satul rus, apoi pornește iarăși către ținuturi depărtate.

Suita nu este întotdeauna o succesiune de diferite fragmente dintr-o altă compoziție, așa cum a fost cazul suitei din „Spărgătorul de nuci". De cele mai multe ori, compozitorii scriu suite ca lucrări de sine stătătoare. In vechime, în vremea cînd acest gen era în curs de formare, suita nu se compunea decît din dansuri. In suitele din veacul al XVIII-lea se succedau dansuri vechi ca: **menuetul, gavota, sarabanda** și altele. In suită, pentru prima oară muzica de dans s-a separat de

dans, de mişcare, şi-a căpătat independenţa. Aci, dansurile nu sînt create pentru a fi dansate, ci pentru a fi ascultate la concert şi pentru a zugrăvi doar în imaginaţia ascultătorului mişcarea dansatorilor.

Există multe compoziţii separate de dans, scrise special pentru a fi executate în concerte. In această privinţă cel mai fericit este valsul. Am mai arătat că acesta s-a născut din dansurile populare ale Austriei, Cehiei şi Germaniei. E lesne de înţeles că în aceste ţări compozitorii recurg foarte des la vals. In prima jumătate a veacului al XIX-lea şi-au cîştigat faima în întreaga lume valsurile compozitorului austriac Johann Strauss — care concerta cu orchestra sa în diferite ţări. Valsurile lui Strauss sînt executate adesea şi în zilele noastre.

Răspîndindu-se în toată Europa, valsul a căpătat în fiecare ţară o amprentă naţională specifică. Urechea atentă a unui muzician deosebeşte lesne valsul austriac al lui Strauss de cele poloneze ale lui Chopin, de cele franceze ale lui Delibes sau de cele ruse ale lui Glinka, Ceaikovski sau Glazunov.

Scanned with OKEN Scanner

În creația compozitorilor ruși, valsul liric poate fi întîlnit mai des decît cel strălucitor, de bravură. Astfel, melodia din „Valsul fantezie“ al lui Glinka răsună cantabil, aproape ca o romanță. Plin de tandrețe meditativă și lirică este „Valsul sentimental“ de Ceaikovski sau valsul lui din baletul „Lacul lebedelor“. Ritmul valsului se întîlnește și în muzica vocală a lui Ceaikovski. Romanța lui „In mijlocul balului zgomotos“ este binecunoscută. Ritmul valsului a servit aici ca mijloc pentru a zugrăvi portretul unei fete — îngîndurată și visătoare, mult deosebită de prietenele ei vesele, care se roteau în vîrtejul dansului.

In muzica rusă există și admirabile valsuri strălucitoare, pline de foc și de bucuria vieții. Așa este de exemplu „Valsul de concert“ al lui Glazunov.

Vedem acum cît de bogat și de variat este domeniul muzicii de dans, care poate acompania dansul sau poate fi independentă, făcînd să răsară în fantezia ascultătorilor imagini vii și pregnante. Am văzut de asemenea că muzica de dans nu poate fi separată de celelalte aspecte ale artei muzicale, că ritmurile de dans pă-

Scanned with OKEN Scanner

trund şi în muzica de operă, şi în muzica pentru orchestră, şi chiar în romanţe.

Ritmurile de dans joacă un rol tot atît de important şi în cele mai complicate lucrări pentru orchestră — în simfonii. Despre acest gen de artă muzicală şi despre alte aspecte ale muzicii pentru orchestră, vom vorbi în capitolul al optulea, ultimul.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VIII

Despre ce ne poate povesti muzica simfonică. Cîntecul în orchestra simfonică. Tablourile naturii patriei. Ce este o simfonie.

Muzica poate exprima multe cînd se asociază cu alte arte, bunăoară cu poezia sau cu drama. Dar nici singură muzica nu e lipsită de expresivitate. Ascultînd muzica scrisă pentru orchestră de marii compozitori, ne dăm seama ce au vrut să spună în compoziţiile lor, ce sentimente au vrut să exprime, ce imagini au vrut să zugrăvească. In muzica pentru orchestră nu există cuvinte care să ne ajute să înţelegem conţinutul ei şi de aceea, în această privinţă, ea pare mai grea ascultătorilor. In schimb are alte posibili-

Scanned with OKEN Scanner

tăţi de care nu dispune cîntecul şi, în general, muzica vocală. Nu este întîmplător faptul că în operă compozitorii nu folosesc orchestra numai împreună cu cîntatul, ci şi independent. Ţineţi minte, de pildă, cît de important este rolul uverturii în operă.

Muzica pentru orchestră se numeşte de obicei **muzică simfonică** — de la cuvîntul grec: **symphonia,** adică **răsună împreună.** Asta înseamnă că în muzica simfonică, sunetele diferitelor instrumente „răsună împreună", se unesc. In zilele noastre cuvîntul **simfonie** are un înţeles mai restrîns; despre aceasta vom vorbi mai departe.

Ştiţi că fiecare instrument muzical are o nuanţă de sonoritate proprie (timbru), o expresivitate specifică. Unind diferitele instrumente sau opunîndu-le, compozitorul se foloseşte de aceste nuanţe sonore, aşa cum pictorul se foloseşte de culorile paletei sale, pe care le amestecă sau le pune în contrast.

Muzica instrumentală s-a dezvoltat mai tîrziu decît cea vocală şi, după cum aţi aflat, multă vreme ea a însoţit cîntatul sau l-a imitat. Chiar şi în zilele noastre, cînd vrem să lăudăm pe un muzicant,

Scanned with OKEN Scanner

spunem că instrumentul lui „cîntă". Și această laudă are un tîlc profund deoarece vocea omenească dispune de cea mai mare expresivitate muzicală.

De aceea, nu se poate spune că între muzica instrumentală și cea vocală ar exista o graniță bruscă, de netrecut. In lucrările simfonice ale marilor compozitori auzim întotdeauna melodii expresive, cantabile, auzim cum întreaga orchestră „cîntă". Și, dimpotrivă, dacă îi va trece prin gînd compozitorului să scrie o lucrare pentru orchestră, care nu va „cînta" de loc, ale cărei teme muzicale vor fi lipsite de cantabilitate, de melodie, n-o vom putea asimila decît foarte greu și ea ne va părea zgomotoasă, obositoare, amuzicală.

In lucrările lor simfonice, marii compozitori ruși se adresează adesea direct cîntecului popular — izvorul din care s-a născut arta muzicală, cu toată bogăția ei de genuri și forme. Prima lucrare clasică de acest fel este renumita „Kamarinskaia" de Glinka. Ceaikovski spunea că în ea „este cuprinsă toată muzica simfonică rusă, așa cum stejarul e cuprins într-o ghindă".

spunem că instrumentul lui „cîntă“. Şi această laudă are un tîlc profund deoarece vocea omenească dispune de cea mai mare expresivitate muzicală.

De aceea, nu se poate spune că între muzica instrumentală şi cea vocală ar exista o graniţă bruscă, de netrecut. In lucrările simfonice ale marilor compozitori auzim întotdeauna melodii expresive, cantabile, auzim cum întreaga orchestră „cîntă“. Şi, dimpotrivă, dacă îi va trece prin gînd compozitorului să scrie o lucrare pentru orchestră, care nu va „cînta“ de loc, ale cărei teme muzicale vor fi lipsite de cantabilitate, de melodie, n-o vom putea asimila decît foarte greu şi ea ne va părea zgomotoasă, obositoare, amuzicală.

In lucrările lor simfonice, marii compozitori ruşi se adresează adesea direct cîntecului popular — izvorul din care s-a născut arta muzicală, cu toată bogăţia ei de genuri şi forme. Prima lucrare clasică de acest fel este renumita „Kamarinskaia“ de Glinka. Ceaikovski spunea că în ea „este cuprinsă toată muzica simfonică rusă, aşa cum stejarul e cuprins într-o ghindă“.

Încă din anii copilăriei, Glinka a îndrăgit cu patimă cîntecele populare ruse. El le auzise la țăranii din gubernia Smolensk, unde și-a petrecut copilăria, și în execuția orchestrei de muzicanți iobagi din casa unchiului său. „Orchestra unchiului meu a constituit pentru mine izvorul celor mai vii încîntări, își amintea mai tîrziu Glinka în „Insemnările sale". In timpul cinei se cîntau de obicei cîntece ruse transcrise pentru 2 flaute, 2 clarinete, 2 corni, 2 fagoți — aceste sunete triste și duioase, pe deplin accesibile, mă încîntau peste măsură... și poate că aceste cîntece auzite de mine în copilărie au constituit cauza primă pentru care, mai tîrziu, am început să prelucrez mai ales muzica populară rusă".

„A prelucra muzica populară rusă", în special pentru orchestră, nu era pe vremea aceea o problemă de creație prea ușoară. In fond, în acest domeniu, Glinka nu avea predecesori; pe la începutul veacului al XIX-lea, muzica simfonică rusă de-abia se zămislea și însuși Glinka n-a găsit dintr-odată calea spre compoziția muzicii simfonice.

Scanned with OKEN Scanner

Încă înainte de a crea prima sa operă, „Ivan Susanin“, în anul 1834, Glinka a scris **Uvertura simfonică** pe teme ruse Dar această compoziţie nu l-a satisfăcut şi n-a dus-o pînă la capăt[1]).

Mai tîrziu, Glinka spunea că această simfonie din tinereţe a fost lucrată în „stil nemţesc“. El îşi dădea seama încă de pe atunci că într-o compoziţie rusească nu numai temele trebuie să fie ruse, dar şi toată dezvoltarea lor, toate caracteristicile de construcţie ale limbajului muzical. Deabia în anul 1848, cînd devenise un compozitor matur, pe deplin format, Glinka s-a reîntors la această problemă.

Atenţia lui a fost atrasă de două cîntece populare auzite adesea de el: un cîntec tărăgănat de nuntă, „De peste munţii cei înalţi“ şi jocul „Kamarinskaia“. Cîntecele acestea au un caracter foarte diferit: unul răsună calm, măsurat şi majestuos, celălalt — vioi şi înfocat. Dacă le ascultaţi cu atenţie, puteţi constata asemănarea dintre diferitele motive ale celor două cîntece; se pare că, în mare măsură,

---

[1]) *Uvertura simfonică* a fost terminată de compozitorul sovietic V. I. Şebalin. (N. red. ruse.)

această asemănare i-a atras atenția lui Glinka cînd a ales cele două teme.

Cîntecul de nuntă și cel de dans n-au fost considerate de Glinka numai ca simple melodii frumoase. Pentru el, ca și pentru oricare om rus, ele erau legate de tablouri din viața poporului, pe care le cunoștea încă din copilărie. Glinka văzuse de multe ori ritualul de nuntă de la țară în care mireasa își ia rămas bun de la casa părintească în sunetul cîntecelor și al bocetelor; cîntînd i se despleteau cosițele — podoaba de fată mare — și i se împleteau altfel, așa cum poartă femeile măritate. Cîntecul „De peste munții cei înalți" răsuna cînd mireasa intra în noua ei familie.

Glinka a văzut adesea tablourile petrecerilor populare: la nunți, în zilele de sărbătoare și pe la iarmaroace; a văzut dansuri — unele domoale, altele repezi — hore și „priseadki" aprinse, cu fluierături și bătăi din picior. Să scrie „Kamarinskaia" într-un chip atît de viu și de pitoresc ca Glinka n-ar fi putut decît acel compozitor, care, auzind cîntecele așa cum răsună ele în popor, și le-ar fi asimilat ca o părticică din viața poporului.

Cîntecele din „Kamarinskaia“ sînt tratate într-un stil mai liber (nu întîmplător Glinka i-a dat denumirea de **fantezie**): melodiile apar atît complete cît și fragmentate în fraze mici. Glinka nu s-a mărginit la „prelucrarea“ și orchestrarea cîntecelor populare: el a compus ceva nou, a dat naștere unei opere **proprii**, inspirată din teme populare, în care zugrăvește tabloul viu și pitoresc al unei petreceri populare, cu veselia ei zgomotoasă și triumfătoare.

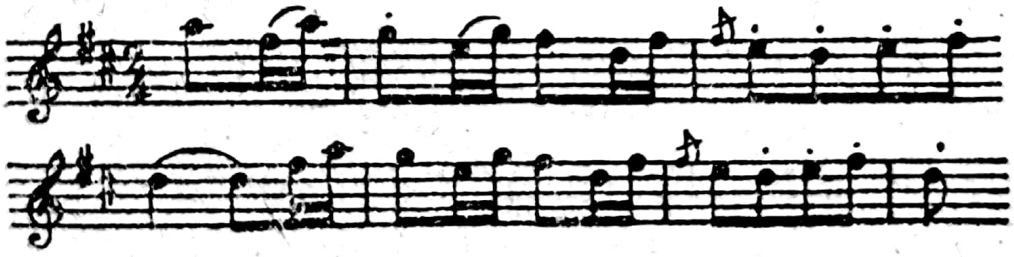
Piesa lui Glinka începe cu o exclamație scurtă și hotărîtă a întregii orchestre, care atrage parcă atenția ascultătorilor. Apoi urmează cîntecul lin și măsurat „De peste munții cei înalți“:

Vă aduceți aminte ce frumos a redat Glinka caracteristicile cîntecului popular în corurile din „Ivan Sunanin“; cîntecul creștea și se lărgea treptat, trecînd de la solo la cor, înflorînd prin alăturarea altor voci. Și aici, în creația simfonică a lui Glinka, cîntecul se desfășoară tot așa de

Scanned with OKEN Scanner

firesc și larg. Încep instrumentele de coarde, cîntînd la fel (**în unison**, cum se spune între muzicieni), iar mai departe, aceeași melodie este reluată de grupa instrumentelor de lemn; apar aici și alte voci, ca un fel de contra-melodii, împletindu-se într-o frumoasă urzeală muzicală. Melodia de bază trece de la un instrument la altul, și ba răsună cu putere, ba se ascunde, se umbrește.

Și deodată, caracterul muzicii se schimbă. Ca o ațîțare viorile repetă de cîteva ori același sunet și introduc apoi al doilea cîntec — vesela și înfocata „Kamarinskaia". S-ar zice că ritualul de nuntă s-a terminat, și începe petrecerea:



Și orchestra răsună acum cu totul altfel; în ea au apărut parcă instrumente noi — acelea cu care cîntă instrumentiștii de la țară în zilele de sărbătoare. Poate fi deslușit ușor zdrăngănitul balalaicelor, fluierul și cavalul scot triluri pline de veselie. Dar instrumentele au rămas ace-

leaşi, numai că pe ele se cîntă altfel. La viori, de pildă, se schimbă tot mereu felul de a cînta; ba cu arcuşul, ba ciupind coarda (pizzicatto), imitînd balalaica.

Melodia de joc răsună tot mai zgomotos şi mai vesel şi se pare că motivul solemn al cîntecului de nuntă a fost întru totul uitat. Dar în realitate el continuă să fie cîntat de orchestră, numai că „s-a pitit" în contra-melodii. Incetul cu încetul, cîntecul de nuntă reapare pe primul plan, dar numai pentru puţină vreme, numai pentru ca prin calmul său să sublinieze mai puternic voioşia dezlănţuită a dansatorilor.

Cîntecele populare puse de Glinka la baza fanteziei „Kamarinskaia" au prins noi culori în lucrarea sa. Bogăţia nuanţelor de sonoritate, proprie orchestrei, i-a dat compozitorului posibilitate să dezvăluie din plin imaginile cuprinse în aceste cîntece, să le dezvolte pînă la proporţiile unui întreg tablou muzical.

„Kamarinskaia" lui Glinka a exercitat o puternică înrîurire asupra dezvoltării ulterioare a muzicii ruse. Cînd compozitorii ruşi apelau în creaţiile lor simfonice la cîntece populare, ei luau întotdeauna „Kamarinskaia" ca model. Aceasta se

vede clar în „Uvertura pe trei teme ruse“ de Balakirev, în compoziția cu același nume de Rimski-Korsakov, în finalul Simfoniei a IV-a de Ceaikovski. Toate aceste lucrări zugrăvesc în chip realist tablouri din viața poporului rus.

Și imaginile naturii patriei i-au atras pe compozitorii ruși. Una din cele mai reușite lucrări de acest gen este „Răsăritul soarelui pe rîul Moscova“ de Musorgski (introducere la opera „Hovanșcina“).

Închipuiți-vă tabloul Moscovei vechi, așa cum era ea cu vreo două sute cincizeci de ani în urmă: scunde căsuțe de lemn, grădini și, înălțîndu-se ici și colo, casele boierești cu acoperișul ascuțit și cupolele aurite ale bisericilor. Nu se aseamănă aproape de loc cu Moscova zilelor noastre. In centrul capitalei, în Piața Roșie, numai turnurile, zidurile Kremlinului și catedrala Vasili Blajennîi erau în acea vreme așa cum le cunoaștem noi.

In zori de zi, siluetele întunecate ale turnurilor și bisericilor Kremlinului se-nalță către cer, deasupra rîului Moscova; abia mijește dunga purpurie a zorilor. Ea se aprinde tot mai tare, primele raze de

soare auresc mai întîi măciuliile clopotniţelor şi acoperişurile caselor boiereşti, apoi o lumină orbitoare se revarsă deasupra întregului oraş trezit la viaţă

Acesta e tabloul pe care Musorgski a hotărît să-l zugrăvească în creaţia sa. Dar oare ce poate fi redat în muzică din toate acestea?

„Răsăritul soarelui pe rîul Moscova" începe cu o frază muzicală, pornind de la registrul grav către cel acut al violei, frază reluată apoi de flaut, întruchipînd parcă uşoara boare a dimineţii ce se ridică. Apoi răsună melodia de bază a zorilor — liniştită şi duioasă, aducînd parcă aminte de cîntecele populare ruse tărăgănate. Şi dintr-odată, de la primele sunete, apar contururile acelui tablou care l-a inspirat pe compozitor. Chiar şi fără a cunoaşte titlul compoziţiei, îţi dai seama că e vorba de un cîntec despre Rusia, despre natura ei :

In melodia cantabilă a imaginii muzicale a patriei se împletesc şi alte sunete:

ele reprezintă glasurile vioaie ale orășenilor care s-au trezit. Iată, undeva a cîntat un cocoș, i-a răspuns altul — pe un clarinet și un corn, iar pe urmă oboiul și fagotul imită cîntecul cocoșului. Se aud și alte voci ale dimineții: au răsunat clopotele uneia din nenumăratele clopotnițe din Moscova — compozitorul a realizat acest efect prin sunetul harpei și al tam-tam[1])-ului.

Dar aceste amănunte plastice nu fac decît să completeze uneori tabloul general. Principalul e concentrat în melodia cantabilă care răsună fără întrerupere de la începutul pînă la sfîrșitul compoziției. Melodia trece pe la diferite instrumente, schimbîndu-și nuanțele; tocmai aceste schimbări ale coloritului orchestral creează impresia trecerii ușoare de la semiîntunericul matinal la o zi senină, însorită. Melodia răsună întîi la viorile cu surdină[2]), care cîntă surd împreună cu oboiul și

---

[1]) *Tam-tam* — instrument de percuție, format dintr-un mare disc metalic. (N. red. ruse.)

[2]) *Surdina* — este asemănătoare unui mic pieptene metalic, care se îmbracă pe scăunelul care ține coardele. Sonoritatea instrumentelor cu surdină devine mai puțin luminoasă, parcă încețoșată. (N. red. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

apoi cu clarinetul. Pe urmă ea nu rămîne decît la oboi şi răsună mai curat, mai luminos. În timpul acesta, viorile cîntă pasaje uşoare, ascendente, urmînd parcă prima dîră de ceaţă ce se ridică, şi apoi şi altele ce se pierd în înalt. Cînd porneşte jocul matinal al clopotelor, melodia trece din nou de la instrumentele de lemn la viori. Dar surdinele au fost scoase, viorile cîntă acum cu o sonoritate plină şi luminoasă.

Către sfîrşitul compoziţiei, sonoritatea se stinge, iar coloritul devine tot mai luminos, tot mai transparent: melodia trece la instrumentele de lemn (flaut şi clarinet), pe fondul acordurilor uşoare ale instrumentelor de coarde. La sfîrşit de tot flautul şi clarinetul cîntă alternativ (sengînă parcă fluierele a doi păstori) şi apoi ultima frază răsună în sonoritatea moale a cornului. În felul acesta descrie Musorgski tabloul unei dimineţi.

Atît „Kamarinskaia" de Glinka cît şi „Răsărit de soare pe rîul Moscova" de Musorgski sînt compoziţii **cu program**, adică zugrăvind imagini bine determinate. Titlul acestor compoziţii îl ajută pe as-

cultător să înțeleagă intenția compozitorului, îi orientează imaginația pe aceeași cale pe care a mers și fantezia creatoare a compozitorului. Compozitorii realiști ruși au recurs de nenumărate ori la muzica cu program, socotind, și pe drept cuvînt, că aceasta va găsi mai lesne calea spre ascultător, că astfel va fi pricepută și prețuită de un cerc mai larg de oameni. Problema prezintă într-adevăr o mare importanță, deoarece pentru un adevărat compozitor realist, „muzica este, cum spunea Musorgski, un mijloc de comunicare cu oamenii și nu un scop în sine".

Dar aceasta nu înseamnă că realistă nu poate fi decît muzica al cărei program este exprimat în titlu. Compozitorul poate să nu-și lege creația de un anumit program, dar dacă exprimă gînduri și sentimente apropiate de popor și accesibile lui, dacă folosește un limbaj muzical viu și veridic — atunci și această creație este realistă.

Astfel, de pildă, marii compozitori realiști au creat multe compoziții de orchestră numite simfonii. Acest titlu nu ne spune nimic despre conținutul compoziției, el ne arată numai că această compoziție

Scanned with OKEN Scanner

este scrisă într-o anumită formă: ca număr de părți și raport între ele. Dar fiecare simfonie are conținutul său propriu, exprimat clar în însăși muzica ei. Și de aceea, bunăoară, simfoniile lui Beethoven sau cele ale lui Ceaikovski nu sînt mai puțin realiste decît creațiile lor care au un anumit program.

Pentru a înțelege ce este o simfonie, să analizăm una din cele mai populare simfonii ruse: Simfonia a II-a de Borodin (numită și Bogatîrskaia[1]).

Dar să povestim mai întîi pe scurt care sînt creațiile muzicale care poartă numele de simfonii. Am mai întîlnit acest cuvînt la începutul capitolului și ați aflat că muzica simfonică este o muzică pentru orchestră. Dar nu toate creațiile pentru orchestră poartă numele de simfonii, ci numai acele scrise într-o anumită formă, la care s-a ajuns treptat, în decursul multor decenii. Forma simfoniei a căpătat un aspect definitiv în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, prin creația compozitorilor Haydn și Mozart.

---

[1]) Cunoscută și sub numele de simfonia bravilor (N. trad.)

Ceea ce este esenţial într-o simfonie este cuprinderea foarte largă, într-o singură lucrare, o unor imagini şi stări sufleteşti diferite. Simfonia tinde parcă să oglindească aspectele multilaterale ale vieţii, mişcarea ei veşnic clocotitoare, lupta şi totodată legătura adîncă dintre diferitele fenomene ale vieţii.

In imaginile muzicale ale unei singure simfonii pot fi oglindite şi lupta omului împotriva greutăţilor vieţii, momentele sale de disperare şi noile raze de speranţă, şi, paralel cu acestea, tablouri din natură, tablouri ale vieţii poporului etc. Dar imaginile muzicale care oglindesc diferite fenomene, diferite aspecte ale vieţii, nu sînt amestecate într-o simfonie în chip dezordonat. Dimpotrivă, în ea este selecţionat ce este esenţial, ce este mai însemnat, şi imaginile muzicale sînt aşezate în aşa fel încît, în ciuda contrastului lor, să realizeze o unitate perfectă.

Simfonia este o compoziţie alcătuită din cîteva părţi (cum spun muzicienii, o lucrare ciclică, de la cuvîntul ciclu). La început, numărul părţilor unei simfonii nu era determinat; ele puteau fi trei, patru sau chiar cinci. Treptat, s-a stabilit un

ciclu de patru părți, în care a fost mai ușor de realizat unitatea lăuntrică a părților contrastante. Dar și astăzi nu toate simfoniile sînt alcătuite din patru părți.

Prima parte a simfoniei este de obicei cea mai dramatică. In ea se oglindește parcă clocotul vieții, lupta elementelor contradictorii din sînul ei. Opunerea a două, cîteodată chiar a mai multor imagini muzicale contrastante, stă la baza dezvoltării primei părți a simfoniei, care se desfășoară de obicei într-o mișcare rapidă.

Partea a doua este un repaus, o meditație, o contemplare. De obicei, această parte se desfășoară într-o mișcare lentă, fără contraste lăuntrice atît de ascuțite ca în prima parte; ea are un caracter liric.

Partea a treia este plină de umor, de veselie, de înfocare. In vremurile cînd simfonia se constituia de-abia ca formă, această parte se scria în ritm de dans, în mișcarea celui mai popular dans al secolului al XVIII-lea — **menuetul**. Dar Beethoven a fost cel care a renunțat la introducerea în simfonie a menuetului în forma în care acesta există în muzica de

dans. El a păstrat în partea a treia unele nuanțe specifice dansului, dar i-a dat o mobilitate mai mare, avînt și o voioșie impetuoasă. De la Beethoven încoace partea a treia a căpătat de cele mai multe ori denumirea de **scherzo**, ceea ce în traducere textuală înseamnă **glumă**, deși un scherzo nu are întotdeauna un caracter glumeț.

Partea a patra — **finalul** simfoniei — se caracterizează printr-o deosebită mobilitate și prin optimism. Compozitorii clasici au introdus adesea în finalul simfoniilor teme cu caracter popular, subliniind prin aceasta că simfonia oglindește viața poporului și se adresează poporului. Finalurile optimiste din simfoniile lui Beethoven, din majoritatea simfoniilor lui Ceaikovski, Borodin și ale altor compozitori, ar vrea parcă să spună că, oricît de complicată și uneori chiar de tragică ar fi lupta vieții, merită totuși să trăiești și să lupți pentru un viitor mai bun.

Desigur, nu toate simfoniile se compun după un model unic. Păstrînd planul comun al legăturii părților, compozitorul îl umple de fiece dată cu un conținut deo-

sebit şi, în legătură cu aceasta, se schimbă şi aspectul formei.

În simfoniile compozitorilor din secolul al XIX-lea şi al XX-lea, ordinea şi caracterul părţilor nu au rămas întotdeauna aceleaşi ca la Haydn sau Mozart: la ei, un scherzo ocupă adesea locul al doilea iar partea lentă, lirică — locul al treilea.

Simfonia a II-a a lui Borodin, mai este numită şi „Bogatîrskaia". Titlul acesta i-a fost dat de marele critic rus Vladimir Stasov, prietenul apropiat al lui Borodin. Lucrînd la această simfonie, Borodin se consulta adesea cu Stasov şi îi împărtăşea cele ce vroia să întruchipeze în ea. Stasov scrie următoarele despre aceste convorbiri cu compozitorul: «...însuşi Borodin mi-a spus de cîteva ori că în adagio [1]) el ar vrea să-l descrie pe „Baian"[2]); în prima parte — o adunare o bogatîrilor ruşi, în final — scena unui ospăţ al bogatîrilor, în sunetele guslelor şi în strigătele de bucurie ale mulţimii». Astfel a-

---

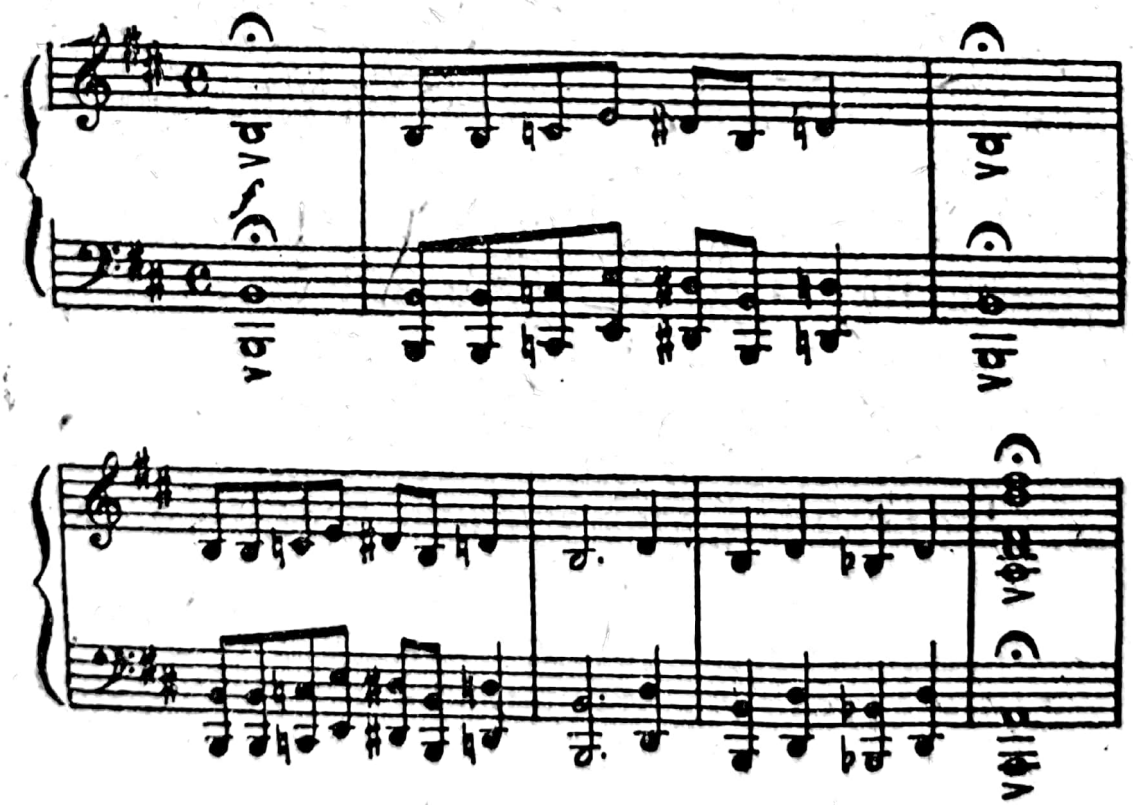
[1]) *Adagio* — partea lentă, a treia din simfonia lui Borodin. (N. red. ruse.)

[2]) *Baian* — cîntăreţ legendar rus. (N. red. ruse.)

această simfonie se apropie de compoziţiile cu program, deşi autorul n-a denumit-o decît pur şi simplu „Simfonia a II-a".

Prima parte a simfoniei începe cu sunetele puternice ale grupei coardelor cîntînd în unison. Această temă defineşte caracterul întregii părţi. Ea exprimă o forţă calmă şi sigură de sine, care se destăşoară treptat, fără grabă. In felul acesta îi zugrăvea poporul rus pe vitejii săi în cîntece şi biline.

Şi intonaţiile muzicale ale primei teme, ale celei principale, amintesc vechile biline ruse :



Violoncelele fac să răsune tema a doua a primei părţi — o melodie luminoasă, ca un cîntec popular de tînără fată:

Dar în ciuda frumuseţii ei, această melodie nu joacă decît un rol secundar: intonaţiile ei calde şi lirice nu fac decît să scoată mai mult în relief puternica sonoritate a primei teme. In dezvoltarea viitoare a acestei teme sînt zămislite tablouri de bătălii eroice, se pot auzi semnalele trompetelor, zăngănitul armurilor şi tropotul cailor.

Paginile glorioase din istoria patriei noastre, legendele despre faptele viteşti şi gloria luptătorilor l-au inspirat pe Borodin şi în crearea lucrării sale celei mai însemnate — opera „Cneazul Igor".

Imaginile din simfonia „Bogatîrskaia" sînt foarte apropiate de imaginile operei lui Borodin; el a creat în forma simfoniei o lucrare epică, în care proslăveşte pămîntul patriei şi pe eroii săi.

Partea a doua a simfoniei este un scherzo. În vreme ce mişcarea primei părţi se desfăşoară fără grabă, mişcarea părţii a

doua este impetuoasă, ca o vijelie stîrnită din senin. Ea nu se liniştişte decît în partea de mijloc, în care răsună la oboi o melodie duioasă, evocînd melodia lirică a cîntecului fetelor polovţiene din opera „Cneazul Igor".

Stasov nu ne-a arătat ce anume a vrut să exprime Borodin în acest scherzo al simfoniei sale; dar ascultînd muzica, îţi poţi lesne închipui stepele nemărginite ale polovţienilor, parcă îi vezi pe călăreţii care zboară ca pasărea peste cîmpie; în partea din mijloc îţi răsare parcă în faţa ochilor o tabără nomadă în mijlocul stepei şi cîteva femei cîntînd o melodie plină de reverie.

După Stasov, partea a treia îl zugrăveşte pe Baian — cîntăreţul legendar rus, de care pomeneşte autorul „Cîntecului despre oastea lui Igor". Această parte este mai pitorească: melodia expresivă, parcă „recitată" a cornului care răsună pe fondul unor acorduri de harpă, redă cît se poate de bine imaginea lui Baian şi cîntecul său acompaniat de gusle.

Muzica finalului este plină de o veselie sărbătorească şi triumfătoare. Melodiile vesele de dans, succedîndu-se una după

alta, se desfăşoară într-o mişcare vioaie, năvalnică; ba se aude sunetul guslei, ba înfocatul cîntec al balalaicelor.

Tabloul petrecerii populare, zugrăvit de Borodin în finalul simfoniei, este apropiat de tabloul redat de Glinka în „Kamarinskaia"; întîlnim aici aceeaşi cunoaştere adîncă a vieţii populare.

Nu am analizat decît trei compoziţii simfonice. Dar şi din aceste exemple se poate vedea clar cît de multe e în măsură să exprime muzica simfonică. Am văzut că simfoniile, fanteziile, uverturile, pot fi folosite de compozitori pentru a zugrăvi tablouri din viaţa poporului, tablouri de natură, imagini din trecutul îndepărtat chemate la o viaţă nouă.

La concertele simfonice se execută adesea compoziţii care ocupă un loc intermediar între operă şi muzica simfonică. La execuţia lor iau parte cîntăreţi-solişti, corul şi orchestra. Aceste compoziţii se numesc **cantate** şi **oratorii**.

Acesta este un gen muzical foarte vechi, apărut cu mult înaintea simfoniei — încă la sfîrşitul veacului al XVI-lea. In oratorii şi cantate există arii, ansambluri, coruri — ele se aseamănă cu operele executate pe

estrada de concert. Acțiunea scenică lipsește, evenimentele nu sînt redate în formă dramatică ci într-una narativă, de povestire. Oratoriile și cantatele au avut o foarte mare răspîndire în muzica veacului al XVIII-lea. Mai tîrziu acest gen de muzică a fost aproape uitat, dar el renaște acum în creația compozitorilor sovietici.

Oratoriile și cantatele sovietice preamăresc gloria strămoșească a pămîntului rus, pe eroii ei naționali. Astfel sînt simfonia-cantată „Pe cîmpia Kulikovo" de I. Șaporin, oratoriul „Emilian Pugaciov" de Koval, cantata „Alexandr Nevski" de S. Prokofiev. Totodată au fost compuse multe cantate și oratorii închinate temelor celor mai actuale ale zilelor noastre: cantata „De strajă păcii" de Prokofiev, „Cîntarea pădurilor" de Șostakovici. Astfel, acest vechi gen muzical capătă un conținut nou în creația compozitorilor sovietici.

Putem întîlni cor și cîntăreți și în creații scrise în forma simfoniei. Ultima parte din Simfonia a IX-a de Beethoven este scrisă pentru soliști, cor, orchestră. Și în

Scanned with OKEN Scanner

această parte este exprimată cu cea mai deplină claritate și într-o formă accesibilă ideea de bază a simfoniei — ideea fraternității întregii omeniri. Ea își găsește aici o expresie clară; finalul este compus pe tema „Imnului bucuriei" al poetului german Schiller:

Slavă ție, stea curată,
Voie bună pe pămînt.
Astăzi te simțim aproape
Sol din rai cu soare sfînt.
Vraja te aduce iară
Pe popor lîngă popor.
Toți pe lume frați noi sîntem
Und-e-o inimă și un dor.

Și în zilele noastre compozitorii introduc adesea corul în lucrări simfonice. „Poemul despre Stalin" al lui A. Haciaturian se încheie cu un cor de slavă.

In lucrările simfonice cu cor, ca și în cîntece, în opere și oratorii, muzica se contopește cu poezia pentru a exprima ideea artistică de bază.

Convorbirea noastră despre muzică s-a terminat. N-am atins decît aspectele esen-

Scanned with OKEN Scanner

ţiale pe care trebuie să le cunoască orice om căruia îi place să asculte muzica. Dacă, după ce veţi fi citit această cărticică, veţi dori să cunoaşteţi mai multe despre muzică şi muzicieni — scopul nostru va fi fost atins. După lectura „Primei cărticele despre muzică", puteţi porni să citiţi şi alte cărţi, mai grele. Ele vă vor fi mai accesibile, mai uşor de înţeles.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

pag.

Către cititori 5

Capitolul I. 9

Unde auzim muzica. Muzica în teatru, în sala de concert, la cinematograf, în școală și pe stradă. Cine compune muzică. Muzica în viața patriei noastre și viața patriei noastre în muzică . . . . . .

Capitolul II. 21

Prin ce se aseamănă muzica cu celelalte arte. Ce putem învăța printr-o vizită la o școală de muzică. Ce este melodia, modul, ritmul, forma . . .

Capitolul III. 51

Cum au învățat oamenii să noteze muzica. Cum a fost desenată melodia

în aer şi pe hîrtie. Cum s-a ajuns dela desen la notaţie precisă. Cum să notăm un cîntec . . . . . .

Capitolul IV. 68

Cîntecul este vocea poporului. Cum trăieşte cîntecul în popor. Vocile şi corul. Cîntecul popular — izvor de inspiraţie. Cîntecul şi romanţa. Poeţi şi compozitori. Cîntecele zilelor noastre . . . . . .

Capitolul V. 106

Cum a răsunat trestia şi coarda unui arc. Ce sînt guslele. Ce fel de instrumente muzicale există şi de ce sînt atît de numeroase. Ce este orchestra. „Familia" instrumentelor muzicale. Ce este un pian . . . . . .

Capitolul VI. 138

Ce este opera. La spectacolul operei „Ivan Susanin". Inainte de ridicarea cortinei. Cortina s-a ridicat. O operă despre poporul rus şi despre omul rus. De vorbă despre arii, recitative, ansambluri şi coruri . . . . .

Capitolul VII. 162

Muzica şi dansul. Cum creează poporul mişcările şi muzica jocurilor sale. Dansuri şi hore ruse. Ce spunea Go-

gol despre jocul popular. De unde ne-au parvenit mazurca, polca și valsul. Ce este baletul. Dansul în cadrul muzicii de concert. . . .

Capitolul VIII. 188

Despre ce ne poate povesti muzica simfonică. Cîntecul în orchestra simfonică. Tablourile naturii patriei. Ce este o simfonie . . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Redactor de carte: Annie Popper
Tehnoredactor: Porubin Lily
Corector: Pizanti A.

Dat la cules 24.I.955. Bun de tipar 28.III.955. Tiraj 10000+100 ex. Hîrtie semi vel. ediţ. mată de 80 gr. m. p. Ft. 61×86/32. Coli ed. 5,86. Coli de tipar 6,875. Preţul unui exemplar 3,10 lei. Comanda 6 A. nr. 0121. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78 S. Pentru bibliotecile mari indicele de clasificare 78 S.

Tiparul executat la Intrep. Poligrafică No. 1. Grigore Alexandrescu 93—95 Bucureşti R.P.R.

Scanned with OKEN Scanner